المركز القومى للترجمة

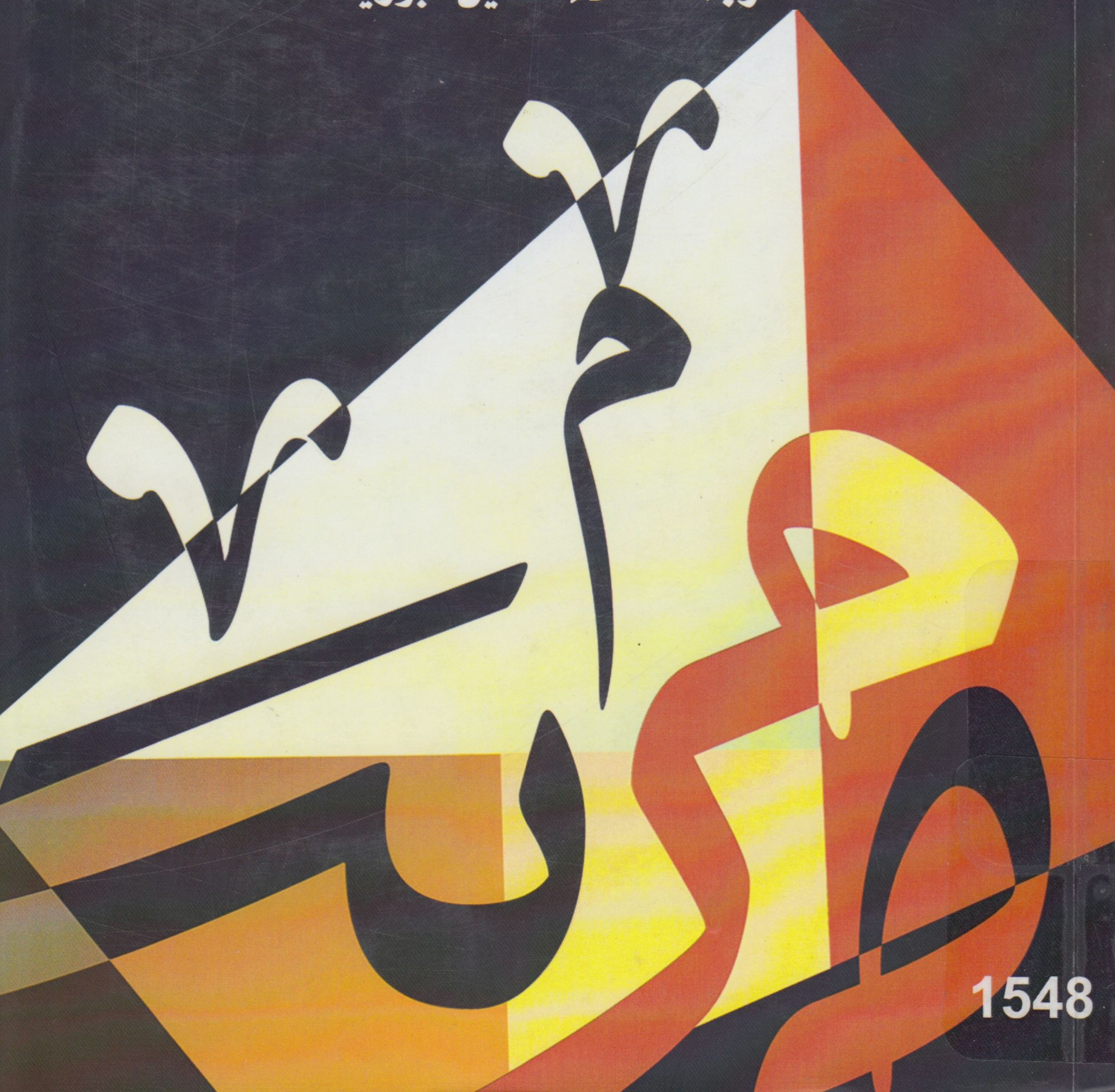
محمد شاهين

شهرزاد تعود

القصة العربية القصيرة المعاصرة

ترجمة: علاء الدين أبوزينة

المشروع القومى للترجمة



1548

شهرزاد تعود

القصة العربية القصيرة المعاصرة

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد: 1548
- شهرزاد تعود: القصة العربية القصيرة المعاصرة
- محمد شاهين
- علاء الدين أبو زينة
- الطبعة الأولى 2010

هذه الترجمة الكاملة لكتاب:

The Modern Arabic Short Story :

Shahrazad Returns

By Mohammad Shaheen

copyright©Mohammad Shaheen 1989, 2002

First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title The Modern Arabic Short Story by Mohammad Shaheen. This edition has been translated and published under licence from Palgrave Macmillan. The author has asserted his right to be identified as the author of this Work.

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

شهرزاد تعود

القصة العربية القصيرة المعاصرة

تأليف: محمد شاهين
ترجمة: علاء الدين أبو زينة

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

شاهين ، محمد

شهرزاد تعود: القصة العربية القصيرة المعاصرة / تأليف : محمد شاهين ،

ترجمة : علاء الدين أبو زينة

ط١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠

٣٨٠ ص ، ٢٤ سم

١ - القصص القصيرة - تاريخ ونقد .

(أ) أبو زينة ، علاء الدين (مترجم) .

(ب) العنوان ٨٠٩,٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٥٩٦٩

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 989 - 3

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

إضـاءة 9

مـقـدمـة الطبـعـة الأولى 17

مقدمة الطبعة الثانية 29

القسم الأول: دراسة نقدية

الفصل الأول: واقع القصة القصيرة 37

الفصل الثاني: السندباد.. الرحلة الأخرى 61

١ – السندباد القديم: نموذج للاستقرار وحس الرفقة 61

٢ – السندباد المعاصر: صورة لبيت موحش 71

٣ – شعر السندباد فى القصة القصيرة 78

٤ – نحو فهم معاصر 85

٥ – "السندباد الحمال": منزل ذو إطلالة 91

٦ – "وجوه السندباد": بيت فى المنفى 98

٧ – "السندباد فى رحلتة الثامنة": بيت مستعاد 103

٨ – "مدينة السندباد": خارج المكان 111

٩ – "رحلات سندباد السبع": رحلة كابوسية 114

١٠ – "عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق": سندباد يعدم 119

١١ – "سندباد" من "أحزان قديمة": خمس قصص من ألف ليلة وليلة 123

الفصل الثالث: شهرزاد: المنظور الأزلى 133
١ - "ربيع فى الرماد": الأمل بالتجدد 133
٢ - "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة": رؤيا العودة 138
٣ - "بقرة اليتامى": الاغتراب والحلم 141
٤ - "هزيمة أبو زيد": صراع من أجل البقاء 144
٥ - "الشاطر حسن وموسم محل": النجاة بعد الصراع 148
الفصل الرابع: مصباح علاء الدين بلا زيت 155
١ - "الليلة الثانية بعد الألف": مرآة بلا ضوء 155
٢ - "بقعة زيت": مرآة مكسورة على البحر 157
٣ - "عنترة بن زبيبة": فارس بلا فروسية 164
الفصل الخامس: الخلاصة 177

القسم الثانى: نصوص مختارة

"موت السندباد": ميشيل عفلق 189
"السندباد وعشيقته": ميشيل عفلق 197
"السندباد الحمال": نجيب سرور 201
"السندباد فى رحلته الثامنة": خليل حاوى 213
"مدينة السندباد": بدر شاكر السياب 235
"عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق": مصطفى المسناوى 245
"سندباد" من "أحزان قديمة": محمد المنسى قنديل 251
"ربيع فى الرماد": زكريا تامر 255
"الخرزة الزرقاء وعودة جبينة": إميل حبيبى 261
"بقرة اليتامى": محمود شقير 267
"هزيمة أبو زيد": حسن محسب 277

"الشاطر حسن، موسم محل": أكرم هنية 289
"الليلة الثانية بعد الألف": رياض المرزوقي 295
"بقعة زيت": سليمان الشطي 301
"عنترة بن زبيبة": فيصل خرتش 317
"رحلات السندباد السبع": عبد الرحمن فهمي 329
"وجوه السندباد": خليل حاوي 365

إضاءة

تنبغى الإشارة بدءا إلى أن هذا الكتاب لا يحتاج إلى تقديم بالمفهوم المألوف. فهو كتاب ينطوى على أطروحته الكفيلة بتقديم نفسها بنفسها. ولكننى أرغب فى تقديم بعض الإضاءات التى تبدو لى ضرورية لسببين: أولهما أن هذا الكتاب قد كتب باللغة الإنجليزية ليتحدث عن الأدب العربى. وثانيهما أن ترجمته اقتضت تقديم أطروحته، بشقيها المفهومى والاصطلاحى على الأقل، باللغة العربية. ويستحق كل من هذين الموضوعين بعض المسائل التى تجدر الإشارة إليها.

إن كون هذا الكتاب قد توجه أصلاً فى نسخته الإنجليزية إلى الجمهور الغربى الغائب، ولو جزئيًا، عن مشهد الأدب العربى المعاصر، قد أدى حكمًا إلى تضمنه معلومات وإشارات ربما تبدو مألوفة للقارئ العربى بحيث يجدها فائضة فى بعض المواطن. لكن موضوعه فى مجمله، والذى يتناول دراسة مؤثرات التراث الحكائى العربى - ألف ليلة وليلة على وجه الخصوص- على القصة والشعر العربيين المعاصرين، يبدو ملفتًا حتى للقارئ العربى. ويتعقب الكاتب أحد آثار الرقابة الرسمية على النتاج القصصى العربى، حيث ألجئ الكتّاب فى مرحلة ما إلى إعادة إنطاق الشخوص الحكائية فى التراث العربى لتقول، نيابة عنهم، ما يخشون البوح به. وتجدر الإشارة أيضًا إلى القيمة الكبيرة التى ينطوى عليها هذا الكتاب فى نسخته الإنجليزية. فهو يقدم للقارئ الغربى، بالإضافة إلى أطروحته النظرية، ترجمات رائعة للعديد من النصوص القصصية والشعرية المهمة التى عالجها كاتبه بحرفية عالية، والتى حظيت بتقدير المختصين ممن يقدرون قيمة الجهد الكبير المبذول فى إنجازها. وقد علق الناقد

المعروف روبن أوستيل Robin Ostle على هذه الترجمات فى مراجعة للكتاب ظهرت فى مجلة الدراسات السيميوطيقية بقوله "تتسم الترجمات (الواردة فى الكتاب) بقيمة أدبية أصيلة، وتستحق تلك الخاصة بنصوص قصة حاوى وقصة زكريا تامر "ربيع فى الرماد إطراء خاصا. أما محرر دار بالغريف للنشر، فيقول: "... كل قصة ترجمت على نحو جميل واختيرت بعناية".

* * *

فى جهد يرمى إلى التسهيل على القارئ، تجشمت هذه الترجمة عناء جمع النصوص العربية الأصلية نفسها ومن مصادرها كما كتبها أصحابها لتجنيب القارئ المهتم عناء البحث عنها فى المجلات والمجموعات المختلفة. وبحيث تصلح لأن تكون مختارات تضمها دفتا كتاب واحد يسهل الرجوع إليها لفهم مرامى الكتاب وأطروحته. وربما ينبغى التأكيد على أن الكاتب لم يختر النصوص المتضمنة هنا لذاتها منطلقًا من أهمية كتابها وتقديمهم على غيرهم من المبدعين العرب بقدر ما عمد إلى جمع وفحص ما وصلت إليه يداه من الأعمال التى استخدمت موتيفات "ألف ليلة وليلة"، وخاصة شخصيتا شهرزاد والسندباد، وبيان الكيفية التى استخدامها وفقها فى مخاطبة القضايا الراهنة بسبب غنى هذه الشخصيات بالدلالات والإيحاءات المألوفة للوعى الحكائى العربى والعالمى على حد سواء.

أما المسألة الثانية التى أود الإشارة إليها، فهى الصعوبات التى تنطوى عليها ترجمة عمل كتبه مختص بالأدب الإنجليزى والمقارن، والمحيط بمفردات ومفهومات المصطلح النقدى الإنجليزى الغنى بالدلالات. ويعرف المختصون بالأدب الإنجليزى مدى غنى تلك اللغة بمثل تلك المصطلحات على نحو لا نظائر له فى المعجم العربى.

* * *

عادة ما يعانى المشتغلون بالنقد العربى المعاصر من معضلة غياب المصطلح النقدى الحداثى عن المعجم العربى. ولا يعنى ذلك أن التراث الأدبى العربى كان يعانى تاريخيًا من غياب الممارسة النقدية الأدبية عن المشهد الثقافى العربى. ولكن المشكلة نجمت عن تحول النقد حديثًا، وفى مستواه الكونى، من مجرد ممارسة ذاتية فى الأساس تتكئ على الحدوس والاستجابات الفردية التى لا تخلو من إلماحات موضوعية أحيانا ليتحول إلى علم متفرد فى ذاته. ولا يستطيع أحد أن ينكر تقدم النقد الغربى الحديث بعامة على النقد العربى فى هذا الصدد، إذ بات الأول يوظف بالإضافة إلى المفهومات الفلسفية والاجتماعية مفردات علوم أخرى مستقلة من أجل تحقيق أفضل قراءة ممكنة للنص. وجاء الحقل المعروف بالنظرية الأدبية ليستعير مفهومات من علوم النفس والأنثروبولوجيا والبيولوجيا، وعلوم اللغة فى مستوياتها التركيبية والتوليدية والتاريخية والنحوية والأسلوبية، ويستخدمها جميعًا فى مقاربة النص. وقد أصبح تحليل النص بالمفهوم الحديث منطويًا على مقاربة خصائصه على نحو مركب، بدءًا من تحليل سياقاته الصوتية من الحرف إلى الكلمة فالعبارة فالجملة، وانتهاءً بدراسة العلاقات البنيوية التى يمكن تعقبها بين كل من هذه المكونات من أصغرها وحتى الوصول إلى عناصر الوحدة والانفصال فى النص. كل ذلك إضافة إلى ربطه بمتعلقاته وصلاته بالعالم اليومى والخطاب والإيديولوجيا، بل وبالسياقات السياسية والجيوسياسية التى نتج من رحمها. وقد أصبح لزامًا على الناقد العربى المعاصر أن يكون ملمًا إلى حد كبير بعدد كبير من العلوم التى تخدم قراءة النص، والتى لا تتوافر معطياتها على نحو مرض إلا فى القراءات النقدية الغربية، وبحيث بات ذلك ضرورة لممارسة حرفة النقد على نحو مؤهل ومسلح بالأدوات. وهو ما يستلزم مسألتين: أولاهما الاطلاع الجيد على اللغة الإنجليزية أو غيرها من اللغات الأوروبية الحية المنتجة فى هذا المضمار، كالألمانية والفرنسية مثلاً. أو اللجوء إلى ترجمات تلك النتاجات باللغة العربية، وهى التى تعانى من مشكلات أقلها ندرة الترجمات، وليس آخرها صعوبة العثور على نظائر للمصطلحات النقدية الحديثة باللغة العربية أو نحت مثل هذه

المصطلحات. ولتبيان طبيعة هذه الصعوبة، ورغم اجتهاد هذه الترجمة فى توظيف المتوفر من النظائر العربية للمصطلحات النقدية الغربية، فإنها اضطرت إلى استخدام مصطلحات بعينها بلفظها الإنجليزى وبحروف عربية، لأن البديل هو نثر الكلمات فى عبارات وجمل. وسأورد فيما يلى مثالاً على المقصود بشرح مفهومى "الشيمة" theme، و"الموتيف" motif، وليس على سبيل الحصر.

تعرف الثيمة theme فى معاجم المصطلحات النقدية الإنجليزية على أنها الفكرة العامة أو المفهوم الذى يتعامل معه العمل. وكيما نستطيع أن نتبين ثيمة النص، فإنه ينبغى لنا أن نتأمل، عن بعد، أى نوع من الخبرة العامة أو الموضوع الذى ينتظم عقد تفاصيله ومكوناته ويضفرها معًا. ولعل أسهل وسيلة للقيام بذلك هى محاولة تلخيص الموضوع فى أقل عدد ممكن من الكلمات. ويذكر بيك وكويل فى كتابهما عن المصطلح النقدى أمثلة على مفهوم الثيمة، فيقولان بأنه يمكننا القول إن ثيمة مسرحية شكسبير "ماكبث" مثلاً هى الشرevil. وهى ثيمة تتكرر فى الكثير من أعماله. ويضيف الناقدان أن العديد من النصوص تنطوى على نفس الثيمة الأساسية، كما تنطوى كافة النصوص على ثيمات مشتركة ومألوفة. لكن ما يهمنا كنقاد، كما يقول الناقدان، هو هو تلك الطريقة المخصوصة التى تتم بها معالجة الثيمة فى نص مخصوص، حيث نتحرك من العام إلى الأكثر خصوصية وتميزًا فى النص.

أما الموتيف motif (أو الموتيفة، كما يقول بعض النقاد) فهو شىء أصغر من ذلك بكثير. إنه ذلك النوع من الحادثة أو الصورة التى تتكرر كثيرًا فى النص. ويقول بيك وكويل إن من الموتيفات المشتركة فى الشعر فكرة إشباع الرغبات الحسية ما دام هنالك متسع من الوقت فى حياة الفرد قبل الموت، وهى ما يسمى فى الشعر الإنجليزى الميتافيزيقى carpe diem أو "استغل يومك". ويمكن التمثيل على هذه الفكرة بوضوح فى الكثير من رباعيات الشاعر الفارسى عمر الخيام. وغنى عن القول أن هذه ليست هى الثيمة الوحيدة فى الأعمال الأدبية(١).

أما قسم المصطلح النقدى المضمن فى كتاب هيلين ماك دونيل وآخرين "إنجلترا فى الأدب" فيعرف الثيمة على أنها "الفكرة الرئيسة أو المعنى المتضمن فى العمل الأدبى. ويمكن التعبير عن الثيمة مباشرة، ولكنها غالبًا ما تكون متضمنة". ويعرف هذا القسم نفسه الموتيف على أنه "شخصية أو حادثة فكرة أو موضوع يعاود الظهور على نحو متكرر فى الأعمال المختلفة أو الأجزاء المختلفة من العمل نفسه". أى أن الموتيف يمتاز بصفة "التكرار" سواء فى أعمال مختلفة للكاتب نفسه أو لكتاب مختلفين أو فى عمل معين لكاتب بعينه(٢) .

وتعرف قائمة المصطلحات النقدية التى يضمها كتاب بروكس وآخرين "مقاربة للأدب" الثيمة على أنها "النظرة الخاصة إلى الحياة، أو الشعور الخاص إزاء الحياة، أو مجموعة القيم الخاصة التى تشكل النقطة أو الفكرة الرئيسة التى تعبر عنها قطعة أدبية ما". ولا تحوى قائمة مصطلحات هذا الكتاب تعريفًا للموتيف.

ثمة تعريفات أخرى كثيرة يمكن الحصول عليها لهذين المفهومين فى مراجع أخرى وفى القواميس والمعاجم العادية، ولكننا لسنا بصدد التركيز على هذه المفاهيم بقدر ما نهتم بصعوبة وجود مكافئات مختصرة لهما فى حقل النقد الأدبى العربى. وربما تخطر على البال كلمة "مغزى" لتكافئ فكرة الثيمة، كما كنا ندرس فى الصفوف الابتدائية، حيث كنا نجيب على سؤال: ما هو المغزى الذى يريد الكاتب أن يضمنه عمله؟ ويجىء فى المعجم الوسيط تحت كلمة "غزا" معنى تقريبيًا لما نرمى إليه حين يقول المعجم: (المغزى) المطلب. يقال: ما مغزاك. و- من الكلام: مقصِده. لكن الكلمة بهذا المعنى لا تضم ما ذهب إليه بروكس ورفاقه من القول بالنظرة إلى الحياة ومجموعة القيم والشعور إزاء الحياة... إلخ.

أما موضوع الموتيف، فكثيرًا ما يجرى الخلط بينه وبين وبين مفهوم الباعث motive وهو ما يحفز الكاتب على إنتاج النص أو الدوافع وراء سلوك الشخصية فى العمل الأدبى على النحو الذى تسلكه. ولا يتخذ الباعث مظهرًا مجسمًا فى النص، وإنما

يستلزم استخدام "موتيف" بوصف الأخير أداة أسلوبية فى العمل وليس شيئًا ذاتيًا يخص الكاتب أو الشخصية. وقد فكرت فى عبارات قصيرة من قبيل "مكرور العمل" مثلاً للتعبير عن الموتيف. ولكن هذه العبارة العربية تحتاج إلى شرح بدورها. ولم أجد، فى مخزونى اللغوى المتواضع على الأقل، كلمة يمكن أن تحل محل كلمة "موتيف" الإنجليزية مثلاً، فآثرت الإبقاء عليها مع شرح مفهومها بعبارات كما أفعل الآن.

هذه بعض المشكلات التى تعترض سبيل الجهد النقدى العربى وترجمة النقد الغربى. وهناك الكثير من المصطلحات الفونولوجية والسوسيولوجية واللغوية التى يضيق المقام هنا عن ذكرها مما يحتاج إليه مخزوننا اللغوى العربى فى هذا الصدد. وربما تكون هذه فرصة مواتية للتشديد على ضرورة بذلك جهد مؤسسى لتعريب المصطلح النقدى الغربى، لعل ذلك يكون خطوة أولى باتجاه تكريس النقد الأدبى العربى حقلاً إبداعيًا مكتفيًا بذاته.

المترجم

هوامش

(1) Peck, John and Coyle, Martin. Literary Terms and Criticism. UK. The Macmillan Press LTD. 1993.P.154

(2) McDonell, Helen, et.al, eds., England in Literature. Illinois. Scott, Foresman and Co.. 1982.P. 716

(3) Brooks, Cleanth, et.al. eds., An Approach to Literature. New Jersey. Prentice Hall, inc., Englewood Cliffs. Fifth Edition.P.888

مقدمة الطبعة الأولى

يعرض هذا الكتاب لمختارات من القصص القصيرة التى كنت قد ترجمتها من العربية إلى الإنجليزية وعقبت عليها. وقد انصب جل التركيز فيه على المشهد الأدبى العربى فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. أما القصص المتضمنة هنا فإن لها علاقة محددة بالقصة على النحو الذى ستتم مناقشته فى متن هذا الكتاب. ولست أزعم الشمولية للمختارات التى أوردها هنا، ولا هى ينتظمها تيار بعينه من التيارات التى تنتظم كتابة القصة القصيرة المعاصرة. ولكنها جاءت للتدليل على أن بعض الكتاب استطاعوا الإفلات من جملة القيود والمحددات المفروضة على الكاتب العربى متبعين بوصلة نزوعهم الفنى دون الانجراف إلى ذلك النوع من التجريبية العبثية التى ربما تسم تقنيات القص.

ربما لا يبدو من المألوف وضع النص محل الدراسة وتحليله جنبًا إلى جنب فى مصنف واحد. ومع ذلك، فإن الباعث على ذلك لم يكن مجرد الحماس لممارسة النقد العملى. ولكن، ولعدة أسباب متأصلة فى وضع النشر العربى الراهن والتدابير التى يجانبها التوفيق فيما يخص المعلومات التوثيقية، فإن من الصعب على القارئ الغربى، وحتى المستعرب، أن يصل إلى المادة المنشورة بالعربية دون معيقات جدية وبذل جهد مضن. ويعقب روبين أوستل Robin Ostle فى مراجعة لإحدى المطبوعات عن القصة العربية، بقوله: "ربما كان جمهور القراء الغربيين فى إطارهم الأوسع سيولون اهتمامًا أكبر بالأدب العربى لو توافرت لدينا ترجمات أكثر، وعلى نحو يعكس قوة وكثافة الأعمال الإبداعية الأصلية".(١) وبافتراض أن الترجمات التى قمت بإنجازها تتصف

ببعض "القوة والكثافة" التى تنطوى عليها أصولها، فإننى أشعر بأنه ربما كان من المفيد وضع هذه القصص موضع انتباه القارئ الغربى الذى لا يستطيع، لأسباب مختلفة، أن يجد مدخلاً سهلاً إلى تلك الأصول.

لم يخضع اختيار النصوص الواردة هنا إلى شرط سهولة توفر النصوص ولا إلى حجم الجماهيرية التى يتمتع بها كتّابها، ذلك لأننى نفضت الغبار عن بعض القصص التى انطوت عليها صدور أعداد قديمة من المجلات (والتى يتصف بعضها بالأهمية)، أو ظهرت فى الإصدارات المحلية التى لم تحظ بالشهرة والانتشار. كما أن بعض القصص التى اخترتها هنا كان قد كتبها كتّاب غير معروفين حتى فى الدوائر الأدبية، وهو واقع يعود إلى حالة النشر فى العالم العربى أكثر من كونه ناجماً عن نوعية نتاجهم القصصى. بل إن غياب ناشرين ونقاد يتحلون بروح المسؤولية، إضافة إلى التأثير المثبط الذى مارسته الرقابة، كل ذلك جعل من الجماهيرية معياراً غير موثوق للحكم على نوعية الكاتب العربى.

لقد قصد هذا التحليل النقدى بدءاً إلى توجيه بعض الإضاءة على الأعمال المعنية أكثر من كونه قد توجه إلى إتمام نصوصها. ذلك أن النقد وحده، وإلى أن يتوفر مترجمون أكفاء يقومون على نقل المادة الأدبية العربية، سيظل شيئاً فائضاً ولا طائل تحته. ولو كان ثمة داع إلى تقديم تسويغ لأى تقويم نقدى، لكنت سعيت إليه عبر إجراء مراجعة للشعر العربى، والذى يمكن أن يتطابق واقعه إلى حد كبير مع القصة العربية، "ثمة الكثير من الشعر العربى المعاصر الذى يتصل على نحو وثيق بعملية بحث مضنية ومؤلمة عن الهوية الدينية والثقافية والوطنية فى عالم يتسم بعدم اليقين والاضطراب والتغير. وبدون التوافر على بعض الفهم للخلفيات فى ضوء ذلك البحث، فإن من الصعوبة بمكان تذوق الشعر". (٢)

* * *

يعرض الفصل الأول من هذا المصنف لأزمة القصة العربية القصيرة، -والأزمة كلمة تحمل مدلولاً خاصاً في وعي الكاتب العربي- كما يعرض لسوء الطالع الذي واكب هذا الضرب في وقت كان يفترض فيه أن يشكل المناخ المناسب لنموه وتطوره. وقد تملص الكتّاب من مقاربة الأزمة، إما بالنظر إليها دائمًا بأثر رجعي، كما فعل صبري حافظ على سبيل المثال، أو عبر تغليفها بالتعميمات والبلاغة كما فعل الكثير من الكتّاب الآخرين. وربما يكون يوسف إدريس هو الكاتب الوحيد الذي تجشم مخاطرة تعرية الرقابة، أسّ المشكلة؛ بما ينبغي من الشجاعة والوضوح. وقد وجه لومه أيضًا إلى النقاد والمعلقين على التزامهم الصمت إزاء تسلّط سيف الرقيب على رقاب المبدعين.

ويناقش هذا الفصل أيضًا ظاهرة "التعلُّم" في مجلة "القصة" التي خضعت بدورها لسطوة الرقيب، والتي عمدت إلى نشر الحكايات والطرَف بدلاً من نشر القصص القصيرة،. ويمكن للمرء أن يقول بملء الثقة إن سويّة حكاياتها تعود وراءً إلى عقود ثلاثة وراءً في القرن العشرين.

أما المؤثر الآخر الذي يناقش هذا الفصل تأثيره السلبي على تطور القصة القصيرة فهو نقد رشاد رشدي للقصة القصيرة، وهو الذي حاز على شهرة ليست قليلة في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. ويحيل رشدي إلى رومانطيقية "موباسان" التي أسست لشهرة الأخوين تيمور في وقت أبكر من القرن بنفس الطريقة التي تبنت فيها مجلة "القصة" رومانسية كامل حسين "المحامي"، والذي كانت أخيلته الجامحة قد سيطرت على أجواء القسم الأول من القرن. ولأنه كان يحظى برضى الرقيب خلال ممارسة مهنته الأدبية، فقد احتل رشدي موقعًا يؤهله للترويج لما بدا في حينه وكأنه شريعة للقصة القصيرة.

ومع ذلك، ظلت سطوة الرقابة مقصورة على منطقتها الجغرافية الخاصة، وهو ما يعود الفضل فيه إلى مجلة "الآداب" البيروتية التي صنعت من نفسها ملاذًا ومنبراً للتعبير الحرّ، يفزع إليه الكتاب من أنحاء العالم العربي كافة. وقد التفت إليها يحيى

حقى، على سبيل المثال، كما سنرى فى الفصل الأول، ليقول ما لم يكن ليستطع قوله فى مجلة "المجلة" أو أى موضع آخر فى بلده. وعندما لم يكن الكتّاب فى مصر قادرين على البوح بما يعتمل فى صدورهم، فقد شخصوا بأنظارهم صوب بيروت كما نرى فى حالة صبرى حافظ الذى لجأ إلى مجلة "حوار" لينشر دراسته عن أزمة القصة القصيرة. لكن مجلة "الآداب" أكثر من أى مجلة أدبية أخرى فى العالم العربى، أخذت زمام المبادرة فى نشر نتاجات الكتاب العرب الذين ينطوون على اهتمام جدى بالقضايا السياسية والاجتماعية فى ذلك الوقت. ولا يمكن لأى دراسة للقصة المعاصرة أن تزعم الدنو من الكمال دون أن تتكئ بشكل كثيف على القصص القصيرة التى كانت قد نشرتها مجلة "الآداب".

لقد عمدت فى هذه الدراسة إلى تجنب المسوحات النقدية والمختارات التى عادة ما تبدأ بالأخوين تيمور ثم تمضى قدمًا لتضم توفيق الحكيم، وربما طه حسين، حتى تصل إلى يحيى حقى. ذلك أن دراسةً أو منتخبات أدبية تجمع ما بين الكتّاب الرواد فى القرن ممن صبغوا القصة بالخيال وبين الكتاب الذين جاءوا بعدهم ممن كتبوا قصصًا قصيرة حقيقية وطوروا الضرب، لا بد وأن تعانى تشظيًا ونشازًا فى المزاجات التعبيرية التى يتسم بها مثل هذا الخلط. ولهذا قصرت دراستى فى الفصل الأول على المشكلات الراهنة التى كان يترتب على كاتب القصة القصيرة الاضطلاع بمواجهتها فى حقبتهم تلك. ومع ذلك، فإن بقية هذه الدراسة ستوضح، فيما آمل، تلك الكيفية التى استطاع وفقها بعض الكتّاب ممارسة الكتابة من خارج دائرة الوضع الصعب الذى ساد عصرهم، وأن يحققوا فى ذلك إنجازًا يستحق الثناء.

* * *

تكشف النماذج القصصية التى أناقشها هنا عن أن القصة العربية القصيرة المعاصرة لا تمثل محاكاة للضرب الغربى كلية كما يريد لنا بعض الكتاب العرب أن نعتقد.[٣] فنجد، على سبيل المثال، أن كل القصص المتضمنة هنا ينتظمها موتيف motif(*) محلىّ مستلّ من التراث الحكائى الذى يضع أسّ بنيتها. ويشكل "السندباد" موتيفًا تشترك فيه معظمها، والذى قاربه بعض الكتاب بحرفية عالية كما سنرى فى الفصل الثانى. ويبدو أن موتيف السندباد كان يزود الكتّاب بالثقة اللازمة للتجوال خارج حدود الرقابة، لأنه قدم فى شكله التقليدى حكاية لا يحدها زمان عن المخيلة والحرية والمغامرة والأمل. ولعل أكثر الصور تفصيلاً لموتيف السندباد تظهر فى رواية نجيب محفوظ "ليالى ألف ليلة" التى نشرت عام ١٩٧٩، لتكون تتويجًا لتوظيف ذلك الموتيف. ففى روايته المركبة، يعطى محفوظ للسندباد دورًا بارزًا ويزوده بتلك المهمة الحيوية التى تتمثل فى نسج الحبكة وتغيير زاوية المقاربة. فعلى سبيل المثال، يجد شهريار خلاصة فيما يسمعه من السندباد الذى يظهر فى بداية الحكاية ويعاود الظهور قبيل نهايتها محملاً بالخبرة والحكمة. وليس ثمة عمل آخر فى الرواية العربية الحديثة يعمد إلى مناقشة الصراع بين المؤسسات الحاكمة وبين المعارضة كما تفعل رواية محفوظ. ومن المؤسف أن عملاً له مثل هذا الشأن لم يحظ بالاستقبال والحفاوة اللائقين به، وأن النقاد والمعقبين لم يشرعوا فى ارتياد القضايا الحاسمة التى قاربها إلا بعدما فاز محفوظ بجائزة نوبل للآداب.

تستحق رواية محفوظ بلا شك دراسة منفصلة لتأكيد تأثير السندباد على القصة العربية المعاصرة، وللكشف عن قدرة تلك الرواية على مخاطبة القضايا المعاصرة الجادة والخطيرة. ولا شك فى أن محفوظ قد وجد فى السندباد ما كان أسلافه قد

(*) استعملت المفردة هنا حسب المفهوم المبين فى "إضاءة" المترجم فى بداية الكتاب.

وجدوه فيه من قبله، لكنه تمكن من توسيع إطار ذلك الموتيف للتعبير عن رؤاه المركبة. وما من شك فى أن دراسة مقارنة لمنجز محفوظ فى ضوء علاقته بمنجزات الآخرين (وهو ليس موضوع هذه الدراسة) تظل أمرًا يحتاج إلى مزيد من البحث.

* * *

لعل من الجدير بالملاحظة، فيما أعتقد، أن الشعراء قد التقطوا قصة السندباد قبل محفوظ وأقرانه من كتّاب القصة. ويناقش الفصل الثانى من هذا الكتاب موتيف السندباد فى الشعر والقصة، مؤشرًا على وجود نوع من الاستمرارية والتواصل بين الشعر والقصة القصيرة على هذا الصعيد. وفى ذلك الفصل، تحظى قصيدة خليل حاوى باهتمام خاص لاعتقادى بأنها تمثل، بشكل خاص، وثيقة هامة فى التأريخ الأدبى للكتابة العربية المعاصرة بمجملها.

وعلى الرغم من أهمية قصيدة حاوى، فإن من المدهش ملاحظة قلة ذلك الاهتمام الذى حظيت به، حتى بالعربية. فنجد خليل حاوى، على سبيل المثال، وقد تم تقديمه فى مطبوعة للشعر العربى المعاصر المترجم إلى الإنجليزية بخمسة سطور لا أكثر، رغم أن نوعية نتاجه تلائم تصميم وموضوع تلك المختارات أكثر من نتاجات الشعراء الآخرين الذين تم التعريف بهم فيها على نحو أكثر طولاً وتفصيلاً بما لا يقاس.(٤)

يوضح هذا الكتاب فى ذلك الفصل نفسه أن قصيدة حاوى قد أثرت تقريبًا فى كل كاتب استخدم موتيف السندباد. ورغم أن تأثيرها كان أقل، فإن قصيدة سرور وحوار عفلق الدرامى وقصته، (والتى جاءت كلها سابقة زمانيًا على القصص القصيرة فى الستينيات والسبعينيات) قد مارست تأثيرًا مشابهًا. وتكشف القصص التى تجرى مناقشتها عن الكيفية التى استمر بها كتّاب القصة القصيرة بالتأكيد على موتيف السندباد بينما يستمرون بتطوير شكل هذا الموتيف ووظيفته. كما تكشف تلك القصص

أيضًا عن ذلك الانتقال فى مزاج المقاربة من الحلم النبوئى فى الشعر إلى ذلك الكابوس الواقعى فى القصة. ونجد ذلك المناخ الكابوسى يسيطر على ثلاث من القصص التى يناقشها الفصل الثانى على الأقل. فعلى سبيل المثال، تستدعى قصة فهمى "رحلات سندباد السبعة" أجواء القصة القوطية Gothic، ويمكن أن تكون أكثر القصص صلة برواية محفوظ التى كتبت قبلها بخمس عشرة سنة. ولما كان غير واثق لا يزال من أن قصته سوف تفلت من عين الرقيب الذى ربما يمسك بها فى بيروت، يرفق فهمى ملاحظة بين أقواس مربعة فى قاع الصفحة الأولى، وعلى نحو يحمل روح الدعابة. وقد جاءت الملاحظة على النحو التالى:

رجاء

من السندباد إلى جميع (المسقفون) فى الأرض. حكاياتى بسيطة، كتبتها للأبرياء ممن هم دون السادسة عشرة، وللحكماء ممن هم فوق الأربعين. فبحق شيبى، وبحق قرائى أولئك، أرجوكم، وأتوسل إليكم، أن تعفوا حكاياتى من أحكامكم وتأويلكم وتحليلكم وجربوا، ولو لمرة واحدة، أن تقرأوا فى براءة أو فى حكمة".

سندباد

ويذكرنا هذا بشكل واضح بملاحظة "توين" Mark Twain فى بداية حكايته العامية هاكيلبرى فين Huckleberry Finn :

"أولئك الساعون إلى العثور على موتيف فى الحكاية سوف يضطَهَدون، والساعون إلى إيجاد عبرة فيها سوف يُطرَدون. أما الذين يحاولون العثور فيها على حبكة فسوف تطلق عليهم النار".

ولا شك أن فهمى إنما كان يحرض القارئ خفية على أن لا يقرأ ببراءة الطفل ولا بحكمة الشيخ، وإنما من زاوية الفنان المتخفى فيما يبدو رفضًا لإقحام الشاعرية فى

القصة. ولا شك فى أنه كان يقصد أيضًا إلى زيادة التأكيد على واقعية الوضع المتضمن أكثر من ذاك الظاهر والمفصح عنه.

وتمثل قصة مصطفى المسناوى "عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق" قصة أخرى تخيم عليها أجواء الرعب. ذلك أن موتيف السندباد (السندباد القديم كما نعلم يعود من جزر واق الواق البعيدة بعجائب العالم) يجرى حرفه وتحويره إلى رعب من نمط رعب "كافكا"، حيث يتعرض عبد الله سامسا إلى التعذيب حتى الموت. وفى القصة الثالثة يمر سندباد محمود المنسى قنديل عبر تجربة مفزعة حينما يشاهد سفينته وممتلكاته وهى تباع بالمزاد. ومن الواضح أن السندبادات الثلاث فى الحكايات الثلاث يعبرون عن حالة من الهزيمة، والتى حكم التعبير عنها المشهد الأدبى فى الحقبة المعنية. كما أن ثمة توازيًا بين السندباد المهزوم والسندباد القديم الذى يعود منتصرًا دائمًا، حتى ولو من عجائب الواقواق.

* * *

أما الموتيف الذى يبحث الفصل الثالث فى كيفية توظيفه فهو موتيف "شهرزاد"، والذى يأتى، كما نعلم، من نفس المصدر الذى جاء منه موتيف السندباد. ولا ترتبط قصة إميل حبيبى "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة"، وهى واحدة من ثلاث قصص يناقشها ذلك الفصل، مباشرة بشهرزاد أو بحكايات ألف ليلة وليلة. لكن جبينة، الشخصية الرئيسية فى الحكاية التراثية، تتسم بما يكفى من السمات التى تشترك فيها مع شهرزاد، ما يجعلها مؤهلة للتطابق مع قرينتها فى عدة أوجه. ذلك أن جبينة وشهرزاد تنطويان كلتاهما على تلك الرغبة القوية فى البقاء وعلى نفس ذلك الحلم الخالد بالعودة. ومن الواضح أن المزاج الحكائى لشهرزاد فى ذلك الفصل له خاصية الحلم أكثر مما له من الطابع الكابوسى الذى رأيناه فى الفصل الذى سبقه، لأن الصورة التى توقظها شهرزاد التقليدية فى أذهاننا هى جمال القص وإغواء التشويق. وقد ظهر كتّاب عرب

مهمّون فى وقت أبكر من القرن العشرين ممن حاولوا حكاية شهرزاد بشكل أو بآخر. ومن أمثلة ذلك عمل طه حسين "حلم شهرزاد"، وعمل توفيق الحكيم "شهرزاد"، وعمل على أحمد باكثير "غموض الشهرزاد". لكن تلك الشهرزادات كانت قد كُتبت أساسًا لتكون بمثابة نوع من الوفاء لعظمة شهرزاد القديمة، وقد جاءت مختلفة فى غاياتها وبناها عن شهرزاد التى تتناولها هذه الدراسة. ومع ذلك، فإن الشهرزادين اللتين ندرسهما، عند زكريا تامر وإميل حبيبى، تمتلكان كلتاهما ذلك الحلم الجليل والبهى الذى تحمله شهرزاد القديمة، إضافة إلى التأثير الشعرى الذى تحمله شهرزادا نجيب سرور وخليل حاوى.

ويضم هذا الفصل أيضًا ثلاثة موتيفات تتسم بشهرة أقل شعبية نسبيًا من السندباد والشهرزاد. فأبو زيد هو بطل حكاية تراثية معروف بشجاعته الهائلة ورحلاته التى لا تنتهى بين أجزاء مختلفة من العالم العربى، تمتد من السعودية إلى المغرب. وكانت قصته فى الأيام الخوالى مصدر تسلية لا غنى عنه للفلاحين القرويين الذين كانوا يتمثلون مغامراته فى اجتماعات المساء بحكي وعرض وغناء التفاصيل الغنية التى حفلت بها مغامراته. وتشكل "الشاطر حسن" حكاية تراثية معروفة أخرى يرمز القسم الأول من اسمها إلى المحتال الشعبى، وهى فى الأصل أكثر من مجرد قصة أطفال. أما الموتيف الثالث، فإنه يتسم ببعض المحلية، ولكنه لا يعدَم إمكانية تفعيل ارتباطاته ذات المغزى بمجرد أن يوضع فى سياق جديد.

فى هذا الجزء، يتحول مزاج المقاربة من السياسى إلى الاجتماعى، رغم تعذر فصل المؤسستين. وعلى أى حال، فإن شخصيات هذه الحكايات تنتمى إلى طبقة الفلاحين الذين يمثلون شريحة كبيرة من المواطنين العرب، والذين يعيشون فى الأعم الأغلب حياة بائسة ربما تقصر عن تحقيق شروط البقاء. وهم لا يوضعون موضع المعالجة لأنهم يقفون ضد المؤسسات كما هو حال السندباد "المثقف" عند المسناوى والآخرين، وإنما لأنهم ظلوا، تقليديًا، محل إهمال وتجاهل عبر القرون.

إن ما يجعل من هذه الموتيفات شكلاً ملائمًا للتعبير هنا بشكل خاص، هو أنها

تقوم فى أصلها على حياة الفلاح الذى عاش فعلاً أقرب إلى النمط الحياتى الذى تصوره الحكاية التراثية. كما أن الفلاح، بل وحتى حكايته، يعيشان فى المجتمع كغرباء. ويعمل دمج أحدهما بالآخر على تكثيف ذلك الشعور بالاغتراب أو بتعرضه للتغريب. ونجد الفلاح فى علاقته مع المجتمع وهو يتساوى فى اغترابه مع المثقف على الرغم من الفجوة الواسعة التى تفصل بينهما فى الحياة الواقعية.

ببراعة فائقة، يجرى تطوير التشابه وصلة النسب، أو ما يبدو وكأنه قرابة طبيعية بين الفلاح والحكاية التراثية، لتقديم صورة مؤثرة عن الفلاح كما نرى فى صورة أبو زيد الخيالية والفلاح، أو فى الرمز الموحى للبقرة والفلاح، أو الفلاحين هذه المرة، أو للمحتال الخيالى فى حكاية الشاطر حسن. وتنتهى "هزيمة أبو زيد" إلى حالة من الهزيمة، وتحمل "بقرة اليتامى" تقريباً نفس مزاج المقاربة سوى أن حلماً بالأمل يصعد قبيل ختام الحكاية وحسب. وتنتهى قصة "الشاطر حسن" بصوت انتصارى عندما لا يجد الفلاحون بديلاً سوى نسيان أمر الشاطر حسن والاعتماد على أنفسهم فى العثور على الماء. وتشترك هذه القصة، وربما "بقرة اليتامى" بنفس مزاج المقاربة الذى يسم سندباد سرور.

وإذا ما كانت ثمة حاجة إلى عبارة استنتاجية إزاء القصة القصيرة العربية فى الستينيات والسبعينيات، فإنه يمكن للمرء القول بأن ثيمتهاTheme (*) كان قد تحددت أساساً عن طريق التناوب فى الرؤيا بين الكابوس والحلم. وفى بعض الأحيان يتبادل بعدا الرؤية هذان مكانهما فى الحكاية الواحدة، وفى أحيان أخرى بين الحكايات المختلفة. وفى كل الحالات، فإنها تمثل هذا الجدل الكامن فى تلك العلاقة المتبادلة بين الحياة الواقعية والفن المتخيل.

(*) يجرى التعامل مع مفهوم الثيمة فى هذه الترجمة كما هو موضح فى "إضاءة" المترجم فى أول هذا الكتاب .

الهوامش

(١) Robin Ostle, rev. of The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction by Roger Allen, The Times Literary Supplement, 3rd September 1982, p. 978.

(٢) Walter G. Andrews, "Four Modern Poets", World Literature Today 57 (1983), p. 165.

(٣) فى تقديمه لمختارات من القصص العربية القصيرة، يقول محمود المنزلاوى إن تجارب الكتاب الغربيين فى القرن العشرين قد أثرت بسرعة وكثافة على وعى القراء العرب. وهكذا، وفى غضون ما يقارب الخمسة عشر عاماً، فإن النزعات المختلفة التى كشفت عن نفسها فى أوروبا خلال الستين سنة الماضية أو ما يقاربها قد أدت إلى تقليدها على يد المفكرين والكتاب العرب الشباب. وفى وقت سابق كان المنزلاوى قد قال إن وعياً بالمكتشفات الأوروبية فى مجال التقنية وباستنطاق القرن العشرين حول الحالة الإنسانية قد أثر على توجهات معظم الكتاب. (الكتابة العربية اليوم: القصة القصيرة، القاهرة، مركز الدراسات الأمريكية فى مصر، ١٩٦٨، ص: ٢١).

ويتبنى حسام الخطيب بدوره فهماً مشابهاً فى دراسته فى الأدب المقارن عندما يقول: "إن كلا الضربين (القصة القصيرة والرواية) تطورا فى ظروف متشابهة: التقليد المباشر للتكنيك الغربى فى كتابة القصة. (الأدب المقارن. المجلد الثانى، دمشق: مطبعة الإنشاء ١٩٨٢) ص: ٢٨ .

(٤) See 'Abd Allah al-'Udhari, ed., Modern Poetry of the Arab World (Penguin: 1986, p. 119).

مقدمة الطبعة الثانية

ربما تكون هناك حاجة قليلة لتقديم هذه الطبعة، ذلك لأن المناخ الرقابى الذى ساد عقدى الستينيات والسبعينيات (وهى الفترة يغطيها هذا الكتاب فى طبعته الأولى وقبل الإضافات التى ستضمها هذه الطبعة)، والذى أثر إلى حد كبير على المشهد الأدبى الماثل آنذاك لا يزال قائمًا إلى يومنا هذا. فنرى الدكتور جابر عصفور، رئيس المجلس الأعلى للثقافة المصرى، والذى كان سكرتيراً لتحرير مجلة "فصول" الطليعية، وهو يلخص هذا الموقف حيث السياسات المحلية النزوية تحدد تاريخ حياة أى كتاب فى العالم العربى برمته. وقد أورد الملاحظات التالية بمناسبة أقامة معرض القاهرة الدولى للكتاب عام ١٩٩٥:

"يظل القارئ السودانى، على سبيل المثال، محرومًا من الوصول إلى الأدب المصرى طالما ظلت الحكومتان على خلاف. كما أن الأدب العراقى يعانى من الحظر فى كثير من الدول العربية الراغبة فى التعبير عن ازدرائها للنظام العراقى عن طريق حظر نتاجات الثقافة العراقية. ويبدو أن الأدب سيظل على الدوام ضحية لأى برود قد يلم بالمناخ السياسى. ولك أن تحاول العثور على واجهة تعرض الكتاب العراقى فى أى معرض كتاب دولى. والأمر نفسه ينطبق على الأدب الأجنبى غير العربى، والذى يظهر لبضعة أيام فى واجهات المكتبات ويختفى بذات السرعة التى ظهر بها تبعًا لتوجهات النظام الحاكم.

إن مثل هذه المداخل والمخارج السريعة هى فى حد ذاتها مرتبطة بأنشطة مكاتب الرقابة الوطنية. وأنا أستخدم صيغة الجمع قصداً لأن هذه المكاتب كثيرة فى الحقيقة.

فهناك فى مصر مثلاً: مكتب مراقبة البريد الذى يعمل تحت إشراف سلطة النقل والاتصالات. وهناك مكتب رقابة المعلومات الذى يعمل فى ظل وزارة الإعلام. وهناك مكتب الرقابة الأمنية الذى يعمل ضمن وزارة الداخلية، ومكتب الرقابة الدينية، أحد أذرع الأزهر، وهناك مكتب مراقبة الفنون تحت إشراف وزارة الثقافة".(١)

ولعل من سوء الطالع أن الرقباء الذين يشكو منهم عصفور لا يزالون يزاولون أعمالهم (انظر الملاحظة الأولى فى مقدمة الطبعة الأولى). ففى معرض القاهرة السنوى للكتاب الذى أقيم فى شباط عام ٢٠٠٠، كان عبد الرحمن منيف هو أحد الفائزين بجائزة الرواية العربية فى ذات الوقت الذى كانت فيه كتبه تخضع للحظر. وقد تم نشر التقارير الصحفية عن تلك المناسبة، ليس على الصعيد المحلى وحسب، وإنما فى الصحافة العالمية بسبب شهرة الكاتب.(٢) وفى الكويت، اتخذ البرلمان إجراءات قانونية ضد ليلى العثمان، كاتبة القصة البارزة. وفى السودان، تم سجن سيد الحردلو بسبب قصيدة كتبها، كما تم إيداع الناشر كمال البخيت السجن أيضًا. وفى لبنان، وجهت إلى الفنان مارسيل خليفة تهمة التجديف بسبب غنائه قصيدة كان كتبها الشاعر محمود درويش، واضطر مارسيل إلى المثول أمام المحكمة للدفاع عن نفسه. ويبدو أن قصة "الأعمال البطولية" التى تقوم بها الرقابة فى العالم العربى ستستمر بلا نهاية.

* * *

إن المادة الجديدة فى هذا الكتاب لم تأت سوى للتدليل على حقيقة أن مؤسسات الماضى قد استمرت فى ممارسة السيطرة بقليل من الانقطاع أو بلا أى انقطاع، وأن حالة الشد القائمة بين الكاتب والسلطة لم يقيض لها أن تنفرج. ولعل الموضوعتين اللتين ربما كان يجدر تضمينهما الطبعة الأولى أكثر من غيرهما هما قصيدة بدر السياب، أبرز الشعراء العرب المعاصرين، والمعنونة "مدينة السندباد"، والقصة القصيرة التى كتبها ميشيل عفلق بعنوان "السندباد وعشيقته".

تشكل القصيدة تعبيراً نموذجيًا وشديد الدلالة عن إنكار الواقع، والذى يشبه ذاك الذى استوحاه كتاب آخرون من "ألف ليلة وليلة" على النحو الذى سبقت مناقشته فى الطبعة الأولى. وربما تجدر الإضافة هنا أن السياب لو قيض له العود إلى الحياة (توفى سنة ١٩٦٤)، لما كتب قصيدة أفضل تعبيراً عن الوضع الراهن. أما القصة القصيرة التى استخرجتها من مجلة منسية ودعوت إلى نشرها فى كتاب، فإنها ربما تكون أول قصة عربية قصيرة مؤهلة لأن تكون قصة معاصرة بالمعنى الجمالى للقصة القصيرة المعاصرة. ففى قصته، يعرض عفلق حالة الاستغراق التى يعانى منها المجتمع العربى المعاصر بوصفه مسيحًا معمداً (فى نفس الوقت يقدم فيه وجهة نظره بوصفه مسيحًا مصلوبًا فى المنولوج الذى تقدمه الحكاية المسرحية من فصل واحد) بينما يصادف أنه يفى بالمتطلبات التقنية للقصة القصيرة المعاصرة. وهكذا، فإن هذه القصة، إلى جانب الحكاية، تؤسس، فيما أعتقد، للحداثة فى الضرب على النحو الذى تأمل الدراسة المفصلة للقصة الكشف عنه.

رغم أن القصص الثلاث التى تمت إضافتها هنا قد كتبت فى السبعينيات، إلا أنها تعبر عن استمرارية فى الروح التى ميزت العقدين السابقين على ذلك، بل هى تكثف عبثية الوضع القائم. فنجد مثلاً قصة رياض المرزوقى وهى تكشف بوضوح عن حالة إنكار الواقع حين تعرض فشل شهرزاد وانتصار شهريار التعسفى تحت تأثير الانفصال السياسى والاجتماعى. وتتمتع القصة بقدر وافر من الصدقية يؤهلها لأن تكون مثالاً فى أى بلد عربى وفى أى زمان، منذ الخمسينيات وامتداداً إلى كامل الفترة التى أعقبتها.

أما قصة سليمان الشطى "بقعة زيت"، والتى كتبت خلال فترة الحرب العراقية الإيرانية، فيمكن اعتبارها قصة مميزة من حيث تقنية السرد والرؤية على حد سواء. ولو أنها قرئت دون علم بزمن كتابتها، فإن المرء ربما كان ليسارع مباشرة إلى افتراض أنها كتبت خلال حرب الخليج أو فى أعقابها. وعندما قرأت القصة للمرة الأولى ضمن

مجموعة مختارة من القصص القصيرة العربية التى نشرتها مجلة "العربى" واسعة الانتشار عام ١٩٨٩، ألفيتها مربكة بسبب من الجو المقبض الذى يسيطر على أحداثها. وفى محاولة لمعرفة شيء عن القصة، سألت الناقد البارز المرحوم إحسان عباس الذى كتب مقدمة المجموعة، فأجاب بأن القصة تمثل نموذجًا سورياليًا بامتياز. لكن قراءة القصة قراءة استعادية بعد حرب الخليج يمكن أن توحى بأكثر من ذلك، لأن الرؤيا المعلقة التى تقولها القصة تتفكك، والنبوءة تتكشف دون إنهاك التأثير التوليدى لتلك الاستمرارية التى تمتد بين الآن وحينذاك. وقد حظيت منذ وقت قريب ببعض الإضاءة من ملاحظات كاتب القصة نفسه بعد أن تفضل بإرسالها بناء على طلبى، واستخدمتها فيما بعد فى التعقيب على القصة.

أما القصة الأخرى التى يناقشها هذا الفصل، فقد نشرت فى مجلة "الطريق" عام ١٩٩٠ بينما كتبت عبارة "سنة ١٩٩٣" بين أقواس فى نهاية القصة، ربما بقصد تذكير القارئ بالمنظور النبوئى الذى سبق لكاتبها أن أكد عليه. ويشى عنوان القصة "عنترة ابن زبيبة" مباشرة بأصل الحكاية، وهو حكاية تراثية شائعة فى الموروث العربى. ويعمد الكاتب فى هذه القصة إلى الكثير من التحريفات الحاذقة فى قصة عنترة وعبلة الرومانسية حتى يخلق هيكلاً جديداً من التوازى بغية تكييفها مع أكثر الأوضاع حرجًا فى سياسات المنطقة راهنًا. وقد جاء عنترة المعاصر زعيمًا رومانسيًا من النوع "الدون كيخوتى" الذى يجر رجاله إلى حروب عبثية لغاية إشباع رغباته الأنانية. ولا تعدو الحياة فى نظره مجرد رياضة واستعراض للشجاعة والبسالة. ولعل لفظة "عنتريات" العربية هى الكلمة المناسبة لوصف مثل هذه التصرفات غير المسؤولة، حيث النزوة المحضة هى التى تحدد قدر المجتمع. ويذكرنا عنتر هذا بشهريار فى "الليلة ٢٠٠٠"، فكلاهما سادى، وتقوده سلوكات ملزمة ترضى ذاته المتضخمة على نحو تنجم عنه نتائج كارثية على مجتمعه.

لقد تزايد الاهتمام بالتراث الحكائى العربى فى السنوات الأخيرة، فخصصت مجلة "فصول" الفصلية إصداراتها الثلاثة لعام ١٩٩٤ لأدب "ألف ليلة وليلة"، متناولة للمرة الأولى هذا الإرث لتضعه على نفس السوية مع الأدب الرفيع. وقد أعيد طبع حكايات ألف ليلة وليلة والحكايات التراثية الأخرى لتصبح متوفرة بطبعات عديدة مختلفة. كما عادت رواية نجيب محفوظ "ليالى ألف ليلة" التى نشرت عام ١٩٧٩ إلى الأضواء، وهو ما حدث فعلاً بعد أن فاز بجائزة نوبل للآداب كما ذكر أعلاه. كما أن سندباد ميشيل عفلق الذى ظهر بداية عام ١٩٦٣ قد أصبح متاحًا مرة أخرى مع أعمال أدبية أخرى لنفس الكاتب بين دفتى كتاب ظهر عام ١٩٩٣ .

إن تغيراً ملحوظًا قد حدث فى التوجه نحو الحكاية التراثية العربية، وهو ما يعود الفضل فيه إلى كتّاب مثل هؤلاء الذين يضمهم هذا الكتاب، والذين تمكنوا من استلهام ذلك الجزء الذى طالما ظل راكنًا فى أركان الظل من التراث الأدبى العربى العظيم.

(*) استعملت المفردة هنا حسب المفهوم المبين فى "إضاءة" المترجم فى بداية الكتاب .

الهوامش

(١) Jabir 'Asfour, 'Thresholds of Fahrenheit 451' al-Ahram Weekly, February 1995, p.5.
لدى تأمل ملاحظة عصفور هنا فى ضوء رد الفعل العنيف ضد رواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر"، ندرك مدى اتساع منظور عصفور لدى استشعاره مدى التهديد الذى تشكله الرقابة. تلك الرقابة المذكورة أعلاه ذاتها، والتى شنت معركة شرسة ضد رواية حيدر (أعيد طبعها فى القاهرة، نيسان ٢٠٠٠ تحت رعاية المجلس الأعلى للثقافة).

(٢) انظر افتتاحية جمال الغيطانى "الرقابة الفظيعة"، أخبار الأدب، ٢٠ شباط، ٢٠٠٠ ، ص٣ . وقد أصبحت هذه الصحيفة منارة للحرية والدفاع عن الكلمة فى وجه الرقيب.

القسم الأول
دراسة نقدية

الفصل الأول
واقع القصة القصيرة

يعرض هذا الفصل لبعض مكونات الأزمة التى وجد الكاتب العربى نفسه فى خضمها فى عقدى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، والتى تلقى بظلالها ما تزال على المشهد الثقافى العربى. وهى أزمة تكشف لنا عن تواضع حجم الدعم الذى قدمه لكتّاب القصة غيرُهم من زملائهم الكتّاب، سيما النقاد الذين كان ينبغى أن يكونوا لهؤلاء السند والظهير.

فى شهر حزيران من عام ١٩٦٤، كانت مجلة "حوار" قد نشرت مقالة لصبرى حافظ تحت عنوان "أزمة الحرية فى الرواية العربية المعاصرة". وهى مقالة تظل، على قصورها الواضح عن الإحاطة بأبعاد المشكلة، ذات صلة بموضوعنا الراهن. ولما كان كاتب المقالة يبدو غير مدرك لكافة أبعاد الأزمة التى تواجه الكاتب العربى، فإنه لم يكن بأى حال ندًا للمهمة التى أقحم نفسه عليها، حيث لم يجاوز الجهد الذى بذله مجرد الإلماح إلى الظروف والمحددات التى تحكم المشهد القصصى المعاصر، خاصة فى مصر. وهو يؤكد مع ذلك على أن الكاتب العربى، وانسجامًا مع الواقع الماثل آنذاك، قد فشل فى التعامل مع أزمة الحرية بطريقة أو بأخرى.[١] ويضيف بأن أزمة الحرية قد عانت من ربطها بمفهوم الاستقلال، بمعنى إيهام الذات بأن الاستقلال من ربقة التدخل الأجنبى لا بد وأن يجلب الحرية فى ركابه بالضرورة. كما عانى الكتّاب، كما يرى، من الفشل فى إدراك حقيقة أن النضال ضد السلطات المحلية بعد زوال الاستعمار الحسى يصبح أكثر صعوبة حين تصبح تلك السلطات نفسها عدوًا جديدًا للحرية.

يعرب حافظ فى مقالته تلك عن اعتقاده بأن كاتبًا مثل عبد الرحمن الشرقاوى لا يولى مسألة الحرية اهتمامًا كافيًا، رغم عناية نتاجاته الروائية مثل "الأرض" و"قلوب خالية" و"الشوارع الخلفية" بالمشكلات الاقتصادية. وهو يطلق الحكم نفسه على نجيب محفوظ الذى عادة ما ينشغل بالهمّ الاجتماعى والسياسى. وعلى نفس السوية، يرى حافظ إلى رؤية إحسان عبد القدوس للأحداث الحاسمة التى سبقت الثورة المصرية عام ١٩٥٢ والتى ربما هيأت لها، على أنها رؤية قاصرة. ويخلص حافظ من المسح الذى يجريه للمشهد المصرى إلى استنتاج يُسقط بموجبه أعمال الكتاب المصريين الآخرين من أمثال توفيق الحكيم وحسن محاسب ولطيفة الزيات وفتحى غانم باعتبارها لا تنطوى على أهمية يعتد بها.

وفى معرض تناوله للكتّاب العرب من خارج القطر المصرى، يلاحظ حافظ أن روايات كتّاب مثل سهيل إدريس ومطاع صفدى وعبد السلام العجيلى، ظلت إلى حد ما رهينة رؤية وجودية. وقد أثر ذلك فى رأى حافظ على أعمال الرائدات من الكاتبات العربيات من أمثال إميلى نصر الله وليلى بعلبكى وكوليت سهيل وليلى عسيران،حيث أدت الصبغة العاطفية والانفعالية التى شابت أعمالهن إلى التسبب فى أن يلم بأعمالهن المزيد من الوهن.

لست أنزع فى هذا المقام إلى الكشف عما إذا كان حافظ يمتلك أى مسوغ حقيقى لإطلاق مثل هذه الأحكام القيمية الصارمة على أولئك الكتاب بقدر ما أرمى إلى تبيان الكيفية التى يبتعد فيها عن مقاربة أصل الأزمة. ومن الواضح أن حافظ لم يكن يدرك حقيقة أن الأزمة لم تكن تتعلق بزمن الشرقاوى وحافظ -الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين- ولا بزمن يوسف إدريس وإحسان عبد القدوس - أى عقد الخمسينيات -، لكنها كانت تتصل بظروف الاضطهاد التى خلقتها المؤسسة السياسية فى الستينيات، والتى يبدو إغفاله لها واضحًا.

لما كان حافظ يكتب فى السبعينيات، فقد عاد وراءً فى الزمن. ويمكن لنا أن نتبين بوضوح كيف أنه أخفى قراءته للمشهد المعاصر خلف التظاهر بتركيز الاهتمام على تلك العقود

التي سبقت عقد الستينيات.[٢] ويبدو تكتمه على موضوع الأزمة التي يفترض أنه في معرض مناقشتها بالكاد بريئًا. بل هو يدفع بالمرء إلى التساؤل عما إذا ما كان تحريف الواقع في القصة، والذي يناقشه حافظ، قد نجم كلية عن خطأ المؤلفين الذين ينهال عليهم بالتقريع، بينما نعلم أن مثل هذا التحريف لم يكن سوى نتيجة حتمية لبطش الأنظمة التي عاش أولئك الكتاب تحت وطأته. لكن حافظ الذي خبر ذلك الواقع بنفسه، شعر بعدم القدرة على ملامسته إلى أن أصبح تاريخًا قديمًا.[٣] وكم تمنينا عليه أن يتبيّن وقوعه ذاته في شراك الأزمة تمامًا مثل الكتاب الذين عرض لهم في مقاربته، وعلى نحو جعله منقادًا إلى الاعتصام بالصمت إزاء القضايا الحرجة والمستحكمة في هذا الزمن بشكل يبدو تحكميًا في علاقته بمشهد الكتابة برمته.

لقد ظلت مناقشات الكتاب لهذه الأزمة في الستينيات والسبعينيات أسيرة الدوران في حلقة ضارية. ولم يفترقوا سوى في كيفية إخفاء حقيقة الأرضية المشتركة التي كانوا يقفون عليها. ففي عدد خاص بالقصة القصيرة، نشرت مجلة الهلال حوارًا كانت أدارته بين عدد من الكتاب البارزين حول "أزمة القصة القصيرة".[٤] وفيه لاحظ توفيق الحكيم مثلاً أن على الكاتب التغلب على مضايقات عصره حتى يتسنى له التفرغ لمشكلاته الخاصة. بينما أكد نجيب محفوظ على عدم إمكانية إنكار وجود أزمة في القصة القصيرة، لكنها فيما يرى مشكلة ظرفية، بمعنى أنها تتصل بظروف اجتماعية تعمل بدورها على جعل رؤية الكاتب مضببة وغير واضحة. وهو يؤمن بأن شيوع هذا الضرب وجماهيريته يجعلان من الصعب على الناشرين مجاراة واستيعاب هذا العدد الهائل من القصص التي تقدم إليهم بغية نشرها. أما يوسف إدريس، فإنه يقترب من ملامسة المشكلة المركزية أكثر من زملائه، فيتعقب جوانب الأزمة ليصل إلى مسألة ضعف الاتصال بين الكاتب وجمهوره من القراء. وهو يشير إلى حقيقة أن المجتمع يداوم على رفض رؤية نفسه يصوَّر على أيدي الكتاب، لأن الصورة تعرض الوجه ولا تعرض القناع. وهو يشير بالتحديد إلى نفاق أولئك النقاد والمراجعين الذين يزعمون سلبية

الكتاب قبل نكسة ١٩٦٧ وبعدها، ملاحظًا أن نظرة فاحصة فى نتاجات أولئك الكتاب تثبت بطلان هذا الزعم وما ينطوى عليه من مغالطة. وفى معرض هجومه على أولئك المرائين يتمنى لو يستطيع تدعيم وجهة نظره بعشرات الأمثلة التى يمكنه إيرادها، لكنه يحجم عن ذلك لأسباب لا يذكرها. ويخلص أخيراً إلى أن الأمر ظل على الدوام مسؤولية النقاد والمعلقين الشجعان الغائبين، ضمنياً، عن المشهد.

ويشعر يوسف الشارونى بأن القصة القصيرة فى الستينيات قد تعافت من انكفائها فى السنوات الأولى من العقد، ويثنى على الثورة التى اشتعلت فى هذا الضرب ضد الواقعية التى تسيّدته طوال عشرين عامًا على الأقل. وهو يلاحظ كيف يتعامل المجددون فى فن القصة مع المشكلات المحلية فى سياق ثقافى حدد هوية القصة فى العقدين الماضيين. وهكذا، يجد الشارونى أن الكتابات الجديدة تثلج الصدر لأنها تذكر بمقالاته عن هذا الضرب الأدبى فى الثلاثينيات والأربعينيات.

ثمة سمة مشتركة انطوى عليها توصيف الأزمة، وهى استخدام المفردات والتعبيرات الغامضة المراوغة واللغة الطنانة، والتى تخدم، كما يعلق يوسف إدريس، فى خلق ستار يحتمى خلفه الكاتب. فنجد مثلاً أن أى شىء يمكن التعبير عنه بمعنى اجتماعى أو محلى أو ثقافى أو شخصى أو تاريخى أو إنسانى، ويمكن اعتباره ذا صلة بالسياسية والحكومة، خاصة فى جوانبها الديماغوجية والاستبدادية والطغيانية قد جرى حذفه، خاصة ما يشير منه إلى الاضطهاد الذى يمارسه النظام المعنى القائم فى رأس السلطة. وقد تناول الكتّاب موضوعهم بحذر شديد لأنهم كانوا على وعى بطبيعة العواقب مقدمًا. ويمكن التدليل صراحة على ذلك من مقالة نشرت فى نفس العدد من مجلة الهلال، والتى يعلن فيها الكاتب عن ظهور نوع جديد من الواقعية بين جيل الشباب من الكتاب:

"والملاحظ على كل من محمد البساطى، ومحمد روميش، ويحيى الطاهر عبد الله، توقف عدستهم القصصية أمام شبكة العلاقات الاجتماعية المعقدة فى الريف المصرى،

فهى تكون معظم جزئيات الجو القاتم الذى تهوم فيه النماذج الإنسانية، وفى بؤرة تناقضات هذا الواقع تناقش من أكثر من زاوية، المعانى النسبية للموت، والسقوط، وعنف وضراوة الصدام بين إرادات متعارضة المصالح، أو بين نظم وأوضاع وتقاليد اجتماعية تسحق الإنسان البسيط وتجرده من وجوده الاجتماعى وتلفظه".(٥)

فى هذه المقالة المعنونة "البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة"، يصف عبد الرحمن أبو عوف الأزمة باعتبارها ردة فعل جيل جديد من الكتاب على هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧، والتى يسميها مجازًا "النكسة".. لكنه لا يورد أى إحالات بعينها للتدليل على ما يرى أنه يمثل وعيًا جديدًا، وإنما يورد بدلاً من ذلك عرضًا موجزًا لأسلوب كل من الكُتّاب، وهو وصف يتسم بالعمومية بحيث لا يكاد يضيف شيئًا إلى قيمة "الحداثة" التى ينسبها إلى هؤلاء الكتاب. وقد جاءت مقالته مكونة بشكل أساسى قائمة على الإنشاء المنمق الذى لا يستبطن مضامين العنوان أو يخلص إلى أى استنتاج يعتد به. وهو ينهى مقاربته على النحو التالى:

"إننا فى النهاية نضع كل أحكامنا فى إطار التحفظ، غير أن ظاهرة ميلاد قصتنا الجديدة تعطينا الاقتناع بحيوية ما أثارته من رؤية على المستقبل الأدبى، هى فى النهاية تعبير عن موقف من الواقع وتخط له فى نفس الوقت، ولسوف تمتد آثارها لكل الأشكال الأدبية والفنية، ولسوف تولد لأول مرة رؤية جديدة شاملة للطبيعة وللإنسان، للعالم الخارجى لعالم الذات، للضرورة والحرية، وهذا هو حكم المستقبل الساقط على الحاضر.."(٦)

من الواضح أن جيل الكتاب الشباب قد كان بحاجة فى ذلك الوقت إلى ما وصفه يوسف إدريس بالنقد الجرئ، والذى ربما كانت مقاربته المعمقة لقصصهم لتزودهم بمنظور مختلف. لقد كانوا فى حاجة بكل تأكيد إلى نقد (وليس إطراءً)، والذى كان من شأنه أن يكشف بطرق حسية عن الكيفية التى شكل ذلك الوعى الجديد نفسه وفقها فى قصصهم.

وإذن، فإن الأزمة كانت أزمة تواصل. وكانت مسؤوليتها تقع أساسًا على عاتق المعقبين والنقاد الذين احتجبوا عن مقاربة الموضوع المركزى، إما وراء الإنشاء الفارغ أو وراء ما أسماه يوسف إدريس بالنفاق. وأود أن استشهد على ذلك بإحالتين إلى عدد خاص بالقصة القصيرة من مجلة "المجلة".

أولاً: إعادة إنتاج لوحة تصور فلاحًا على غلاف ذلك العدد من المجلة، وفى المصغر على الصفحة الثانية منها ورد التعليق التالى: "السقا.. زمان .. صورة من الماضى.. كادت معالمها أن تضيع فى ظل أمجاد الثورة .. رسمتها ريشة الفنان لتسجل كفاح الإنسان الذى عاش على ضفاف النيل، يحمل ماءه على كتفيه.. إلى بيوت القرية..". ومن الواضح أن المعلق لم يكن جاهلاً بحقيقية أن الصورة والتعليق كليهما لم يكونا سوى قناع.

وفى افتتاحية العدد نفسه من تلك المجلة، يعلق رئيس التحرير يحيى حقى تعليقًا يسهم فى إضافة كثافة جديدة إلى ذلك القناع، فيوجه اللوم إلى جيل الشباب من كتاب القصة القصيرة على عدم تناغمهم مع المجتمع (وهو مجتمع الثورة الجديد طبعًا)، ثم يحضهم على الاستجابة لأنماط الحياة الجديدة (التى جاءت فى ركاب الثورة) عن طريق ابتكار أشكال جديدة من الواقعية بدلاً من الأشكال السوريالية والغرائبية التى كانوا يوظفونها فعلاً فى قصصهم. (٧) وكمثال على تلك الأنماط العديدة والجديدة "المثيرة للإعجاب" يمجّد ذلك التغير الدراماتيكى الذى حل بحياة الفلاح. فذلك "الفلاح المستعبد أصبح مالك أرض".

لم يجئ هذا التعليق منضافًا إلى الذى سبقه عرَضًا واتفاقًا، وإنما قصد منهما إلى حماية المجلة من سطوة رقيب السلطة الذى ربما يتمكن من اختراق القناع والوصول إلى الأطروحة الحقيقية فى اللوحة المعنية، كما فى قصة الفلاح المؤثرة المعنونة "هزيمة أبو زيد" التى تناقشها الدراسة. وهما صورتان قاتمتان من الحياة المعاصرة، واللتان تتسمان مع ذلك بالكثير من الكشف. لقد كان على يحيى حقى توخى

الحذر بقصر النشر على تلك المواد التى لن تثير المتاعب مع الرقيب. ولحماية المجلة، قام بإرسال القصص وهى مخطوطة إلى المعلقين والنقاد، ثم قام بنشر القصص والنقد معًا وجنبًا إلى جنب. وقد حظيت قصة "هزيمة أبو زيد" بقراءة نقدية (ستتم مناقشتها لاحقًا فى هذا الكتاب) أشبه بتلك التى حظيت بها الصورة على الغلاف.

وتشى الملاحظة الختامية فى الافتتاحية بأن يحيى حقى، شأنه شأن أقرانه من الكتّاب، لم يكن غافلاً بدوره عن الأزمة، لكنه لم يكن قادرًا على التعرض لها على نحو صريح.

"هذه القلقلة بين المجتمع وأدبه هى تفسير ما نجده فى أغلب القصص من لون قاتم: إحساس بالضياع والانسحاق، يأس وقنوط. إن هذا اللون يرهق أعصابنا، ونود لو غاب أو على الأقل تراجع. وتبقى المسألة فى نهاية الأمر: كيف نبتعث المذهب الواقعى فى إطار عصرى له ملامح مصر". (٨)

ويبقى السؤال متعلقًا بما إذا كان تقديم واقع مصر قد أحرز تقدمًا فى كتابات أواخر الستينيات وعقد السبعينيات، أو إذا ما كانت الرؤية الجديدة التى تخيلها أبو عوف للمستقبل قد اختلفت فى واقع الحال عن تلك التى سبقت هزيمة الخامس من حزيران.. ويمكن أن نجد الإجابة فى عدد آخر خاص بالقصة القصيرة، وهو فى هذه المرة إصدار من مجلة رائدة من خارج مصر هى مجلة "الآداب". وقد جاءت الإجابة من يحيى حقى نفسه، والذى أسهم فى ذلك الإصدار بواحدة من قصصه القصيرة. وتقول فتحية بطلة قصته "امرأة مسكينة" فى سياق القصة: "اليوم مثل الأمس والغد مثل اليوم".(٩) وتعرض القصة صورة لما بات يدعى "البرجوازية الصغيرة" التى تربت وتغذت فى كنف الثورة. ويمثل كل من مدير المستشفى ومدير الخطوط الجوية فى هذه القصة أمثلة على الفساد الذى كان متفشيًا فى مؤسسات النظام الذى كان فى سدة الحكم آنذاك. ويمتد ذلك الفساد ليطال فتحية. فبدلاً من الانشغال فى مساعدة زوجها المحبوب المريض وعائلته المتداعية المثيرة للإشفاق، فإنها ترتقى بدورها سلم الفساد وتتبع مدير

شركة الطيران الذى يسافر معها على نفس الطائرة إلى أوروبا. ويعلق الراوى عند النهاية بقوله: "وكانت الرحلة إلى أوروبا هى الخطوة الأولى للعلالى، وأيضاً أول ثمرة للعلالى..." .(١٠)

وربما جاءت المساهمات الأخرى للكتاب المصريين فى نفس العدد أكثر ضربًا على الأعصاب بالنسبة ليحيى حقى بسبب طابع الجزع والقتامة الذى خيم عليها، حتى أن البعض منها يصيب القارئ بالغثيان. ومن تلك القصص: "البراءة" ليوسف إدريس، "القرين" لسليمان فياض، "الصيد الأخير" لمحمود دياب، "أصوات فى الليل" لأبو المعاطى أبو النجا، و"يوم مصرى جاف" لمحمد المنسى قنديل.

ولم تقلّ قصص الكتّاب العرب الآخرين التى ضمها ذلك العدد من "الآداب" قتامة عن مثيلاتها من قصص المصريين. ومن تلك القصص الأخرى: "الأعداء" لزكريا تامر، "رائحة البيوت" لعبد الستار ناصر، و"السكون" لغانم الدباغ.

إن نظرة متبصرة فى كل القصص التى نشرت فى ذلك العدد من "الآداب" تخلص إلى الاصطدام بمناخ موحش وكالح. ولعل من أهم مسببات ذلك واقع الحياة المشترك الذى كان يعم أرجاء العالم العربى كلها، والذى كان لا بد وأن يفضى إلى خلق وعى واحد متحد فى كتّاب الدول العربية المختلفة، وعلى نحو يذكرنا بالفكرة الرئيسة التى كرستها افتتاحية حقّى السالفة الذكر فى مجلة "المجلة".

لقد عانت تلك الأزمة من تجاهل الكتاب لها جملة وتفصيلاً فى تلك القصص الرومانسية الطابع، والتى نشرتها مجلة "القصة" على مدى عامين كاملين. وقد تم إطلاق هذه المجلة عام ١٩٦٤ بنيّة رعاية القصة القصيرة بوصفها ضربًا ينبغى أن تتعهده النخب الأدبية التى كان الضرب يحظى بقبولها حينذاك. وقد جانب التوفيق سياساتها فى التحرير، حيث فتحت صدور صفحاتها لذلك النوع من القصة الذى لم يكن من شأنه أن يخلف أى أثر إيجابى على تطوّر ذلك الفن. وكان نوع القصص الذى احتضنته المجلة حكرًا على مجموعة من الكتّاب الذين كانوا بدءوا الحرفة فى وقت أبكر

من القرن بكتابة قصص يُطبق عليها الطابع الرومانسى. وقد استمر هؤلاء بالكتابة على المنوال نفسه. وكان من جملة هؤلاء كل من أمين يوسف غراب ومحمود تيمور ويوسف عز الدين عيسى. وسأورد فيما يلى ملخصات لبعض تلك القصص بغية عرض نوعية القصة التى كانت تُكتب آنذاك، والتى جاءت خلواً على وجه التقريب من أى محتوى جاد فى مجلة كان ينبغى لها، أكثر من أى مجلة أخرى، أن تعلى من شأن فن القصة القصيرة.

فى قصة يوسف أمين غراب المعنونة: "بكاء" يقابل الروای كمال شخصاً غريباً فى محطة سكة حديد أسوان بينما يكون فى طريقه إلى القاهرة. ولا يلبث المتعارفان حتى يعتليا ظهر القطار ويشرعان فى رحلة يفضى خلالها الغريب بتفاصيل معاناته إلى كمال الذى يجد نفسه معنياً بالقصة. ومع أن الغريب متزوج، إلا أنه واقع فى غرام امرأة أخرى، بحيث لم تعد له من سلوى سوى الدموع. وعندما يصل الراكبان إلى القاهرة يكون كل منهما قد باح بأسراره وشجونه للآخر. ثم يذهبان معاً إلى المستشفى لزيارة المرأة التى كانت السبب فى آلام الغريب. ويسر الغريب حين يعلم من حبيبته أن كمال كان صديقاً للعائلة، وتنتهى القصة بكمال وهو يطلب إلى صديقه الإذن بالشروع فى البكاء.

وثمة قصة شبيهة لغراب نفسه بعنوان "كأسان"، حيث يصادق الراوى امرأة معدمة، لا تكاد تسعها السعادة حين تعرف أن المحسن قد دس فى حقيبة يدها ورقة نقدية من فئة الخمسة جنيهات. وفى قصة ثالثة له بعنوان "المرأة والأسد" يقول الراوى إن عمته قد روت له قصة فى واحدة من زياراته إلى السودان. تقص عليه العمة قصة امرأة يهجرها زوجها. وعندما تلجأ إلى أحد الشيوخ ليصنع لها "حجاباً" تسترد به زوجها، يوصى الشيخ، بطلب من الجن، بأن تحضر المرأة ثلاث شعرات من غرة أسد كان يعيش فى واد قريب. وتذهب المرأة وتفعل ما طلب منها. لكن الشيخ يخيب أملها عندما تعود حين يقول لها: "أنا محتار فى أمركن فعلاً أيتها النساء. فأنتن تستطعن

ترويض الأسـد، ثم تأتين مع ذلك لتطلبن إلى ترويض رجـالكن لكنك امـرأة مـثل كل النساء".

وثمة كاتب آخر تفيض أعماله بالعاطفية المفرطة والميلودرامية، هو محمود تيمور. وتمثل قصته "طيف زهيرة" أنموذجًا مثاليًا لما ينتظم جلّ نتاجه القصصى. فالراوى فيها يكتب آخر فصل فى حكاية بطلتها امرأة لعوب. وبينما يكتب، يقاطعه على الدوام طيفها الذى يظهر ويحاول إثناءه عن قتلها. وتداوم على زيارته ليلة بعد ليلة، وتشرب معه وتأكل وتبقيه مستيقظًا حتى الفجر. ويكون الأمر بالنسبة إليه أشبه بفصل من ألف ليلة وليلة يكون فيها شهريار وهى شهرزاده التى تحاول كسب المزيد من الوقت بسحرها.

وهناك قصة تتجلى فيها النزعة العاطفية بشكل خاص هى الأخرى للقاص يوسف عز الدين عيسى بعنوان "شجرة الياسمين"، تبدأ على النحو التالى: "كانت أحب الأزهار عندى أزهار الياسمين؛ ولكننى كلما تنسمت الآن عبيرها غمرتنى موجة من الحزن والألم ورجعت بى الذكريات إلى عدة سنوات خلت عندما كنا نسكن حدائق القبة بالقاهرة". وتعود الذكريات بالراوى إلى تلك الأيام حين فتح نافذته ذات يوم ورأى غلامًا يقف إلى جوار شجرة الياسمين التى "تحبو على حائط الجيران"، ويبكى لأنه فقد أمه، وكانت زوجة أبيه تعامله معاملة قاسية فيجد فى شجرة الياسمين عزاءه الوحيد وسلواه ويلجأ إليها فى وقت الشدة، حتى لقد أصبح التعاطف بين الاثنين بيّنًا. وقبل أن يمضى طويل زمن كانت الشجرة تذوى فى الوقت الذى كان فيه الطفل نفسه يحتضر.

* * *

لدى تأمل هذه القصص، نجد وكأن كتابها جميعًا كانوا يرون إلى القصة القصيرة بوصفها سياقًا من الأحداث المقررة وفق ما يدعى فى لغة القصّ "الزمن الخارجى".

وهم إذ يولون كامل انتباههم إلى سرد الحدث باعتبار ذلك أساس القصّ، فإنهم يبدون وكأنهم انشغلوا عن متابعة التطورات التى شهدتها تقنية كتابة القصة الحديثة. وفى الوقت نفسه، يلحظ فيهم تمييزهم بالكاد، بل وعدم إدراكهم فى كثير من الأحيان، للخط الفاصل بين الحكاية والقصة القصيرة. فكيما يجعلوا القصة معقولة وقابلة للتصديق عمدوا إلى توظيف أداة ساذجة هى أن يكون الراوى فى القصة هو المؤلف ذاته. وهو ما ينجم عنه غياب أى مسافة جمالية بين الشخصية القصصية والمؤلف. بل هم يتعدون ذلك إلى جعل رواتهم يؤكدون على المشاركة فى أحداث القصة، على نحو مباشر أو غير مباشر، حتى يقنعوا القارئ بأن القصة حقيقة وحرية بالتصديق.

وهكذا، نجد بعض الكتاب يفزعون إلى ماضيهم هم ليؤكدوا لنا أن القصة حدثت لهم فعلاً. وعلى سبيل المثال، نجد محمود تيمور وهو يسجل فى قصته "الطاقية" حنينه وأشواقه الخاصة، ونجد نجيب الكيلانى يكتب قصته "الغرباء" بنفَس مشابه، فيبسط لنا فيها ذكرياته عن مدرّس رياضيات عديم الشفقة كان قد درسه فى طفولته.

وفى الوقت الذى وظف فيه بعض الكتّاب تجاربهم الشخصية لإضفاء ريح من الصدقية على حكاياتهم، توجه البعض الآخر إلى الموتيفات التقليدية. وقد نشر محمود أحمد خلف سلسلة من القصص ذات الأصول المختلطة تحت عنوان "من أقاصيص الأولين"، بعضها مأخوذ من الحكايات التقليدية عن الحب والغزل مثل حكاية كُثَيِّر عزّة، وبعضها تجد أصولها فى قصور الخلفاء، بينما كان تاريخ المجتمع العربى برمته مصدراً لصنف ثالث. ويتساءل المرء مع ذلك عن الكيفية التى حشر بها هؤلاء الكتاب أنفسهم فى زاوية إعادة إنتاج الحكايات والروايات وقصّها من جديد مغفلين، أو عاجزين، عن ملامسة التوجهات الحداثية فى القصة، وهى التى كانت موضع سيل من النقاش لا ينقطع على صفحات المجلات الأدبية والصحف التى كانت تصدر آنذاك.

أيًا كانت الأسباب، فإن مجلة "القصة" لم تعدُ أن تضرب مثلاً سيئًا على كتّاب القصة القصيرة، وهو ما كان من سوء الطالع لمّا كان الكتّاب العرب فى تلك الآونة

ينظرون إلى نظرائهم من الكتّاب المصريين على أنهم رواد هذا الضرب الأدبى. وقد عقبت مجلة "الآداب" على هذا الموضوع فى مقالة للشاعرة سلمى الجيوسى، والتى قالت إنه بالرغم من وجود كتاب قصة بارزين فى أجزاء مختلفة من العالم العربى، من أمثال يوسف العواد وفؤاد الشايب وشكيب الجابرى وذو النون أيوب وآخرون ممن تعتبر كتاباتهم متقدمة مقارنة بتلك التى ظهرت فى مصر، فإن قصص هؤلاء ظلت أسيرة المحلية حيث قد تم تداولها فى بلدانهم فحسب، فى حين أن القصص المنشورة فى مصر، والتى تمتعت بدرجة عالية من الانتشار مارست تأثيراً سلبيًا على تطور القصة العربية القصيرة١١ .

* * *

ثمة مؤثر سلبى آخر على القصة العربية القصيرة فى تلك الآونة، والذى تمثل فى محاولة رشاد رشدى التنظيرية حول التعريف بتقنيات القصة القصيرة، وهى محاولة استمرت فى ممارسة تأثير كبير على كتابة القصة القصيرة فى الستينيات رغم ظهورها فى الخمسينيات، ربما لأن السلطات جعلت من رشدى واحداً من أكثر الشخصيات الأدبية شيوعًا فى ذلك الوقت، وهو الذى ظل يحظى على الدوام باستحسان النظام الحاكم ورعايته.

قبل أن تنشر فى كتاب سنة ١٩٥٩، كانت مادة "فن القصة القصيرة" قد نشرت ونوقشت فى غير مناسبة. ويتكون الجزء الرئيس من نظرية رشدى من تحليل ضاف لبنى القصص القصيرة التى كان قد ترجمها إلى العربية. وقرر رشدى على هذا الأساس أن العمل القصصى ينبغى أن تكون له بداية ووسط ونهاية، وأن الحدث ينبغى أن يمضى قدمًا فى خطوط متوازية، ينبغى لها قرب النهاية أن تتشابك لتعقيد الحبكة، ثم بعد شىء من اللعب على خطوط الحدث هذه، ينبغى للحظة إشراق أن تنتج حلاً للعقدة. (١٢)

كانت القصة التى كثيرًا ما اقتبسها رشدى للتمثيل على قواعده هى قصة موباسان "فى ضوء القمر". ولن نبالغ إذا ذهبنا إلى القول إن موباسان قد حقق شهرته فى العالم العربى على أكتاف هذه القصة التى يبدو رشدى وكأنه قد كرسها نموذجًا لهذا الضرب من الأدب. وكان البعد الرومانسى للقصة، إضافة إلى تحليلها المغرق فى البساطة، قد هيئا لها قبولاً قويًا، خاصة فى أوساط طلبة الجامعات. وأتذكر بالتفصيل كيف أن طلبة العلوم فى جامعة القاهرة كانوا يحاولون كتابة الضرب تحت يافطة "ثالوث" رشدى حول القيم الأسلوبية. وكان البعض منهم يعلق قصته عند النهاية لعدة أيام فى انتظار لحظة "الإشراق" تلك. كما أتذكر طلبة من عدة تخصصات وهم يناقشون القصة القصيرة فى ضوء ما استظهروه من تلك التقسيمات التقنية السحرية التى أتى بها رشدى.

لقد ذهب بعض الكتّاب، متأثرين بقواعد رشدى "الذهبية" حد تطبيقها على نقدهم للقصص القصيرة التى كانت قد كتبت فى مرحلة أبكر من القرن. وأورد فيما يلى على سبيل المثال بعض الملاحظات التى ظهرت فى مقالة كتبت فى عام ١٩٦٨، والتى تراجع أعمال محمد شوكت عطونى الذى كتب القصة فى الثلاثينيات. وتقول المراجعة "إن قصة عطونى (الشيخ حسن) تتحرك بثبات فى خط واحد دون أن تقاطعها التفاصيل التى ربما تكون غير ذات صلة بالحدث أو الشخصية أو الحبكة". ثم يمضى التعليق ليظهر فيه تأثير رشدى أكثر وضوحًا: "عند محمد شوكت عطونى، تستجيب للقسمة الثلاثية المعروفة تمامًا فى حقل القص، حيث للقصة بداية ووسط ونهاية."(١٣)

ومع ذلك فإن المرء ربما يتساءل، دون أن يجانب الحق، عما إذا لم يكن رشدى قد انخدع بتقنية القصة القصيرة ذات المظهر البسيط عمومًا وبتقنية موباسان تحديدًا. فنحن نجد معالجة رشدى لقصة "فى ضوء القمر"،على سبيل المثال، وهى لا تعدو كونها سوء تأويل لنبرة الكاتب ولشخصيته آبى مارينان فى آن معًا، حيث يقول رشدى إن الحدث فى القصة ينقسم إلى ثلاثة خطوط، يكشف أولها عن الجانب الروحى فى

شخصية مارينان وعن إيمانه بصنيع السبب والنتيجة فى خلق الله. ويتعلق الخط الثانى بكراهيته الغريزية للنساء بسبب طبيعتهن المغوية. والثالث يحكى عن ابنة أخته وميلها إلى الشؤون الدنيوية أكثر من الدينية. ويذهب رشدى إلى القول إن خطوط الحدث هذه لا تسير متوازية وإنما تتشابك فى تهيئة لانحلال العقدة. وحين يفتتن مارينان بضوء القمر ويصيبه الروع من بهاء الطبيعة وغموضها، يتمكن من كظم الغيظ الذى شعر به لدى رؤية ابنة أخته مع حبيبها -وهو غضب ما كان له أبدًا أن يكون حقيقيًا - ويترك الحبيبين لشأنهما. (١٤)

ينظر رشدى إلى انحلال العقدة فى هذه القصة على أنه مثال لنمط الشخصية التى تُجلّى نفسها وتتكشف من خلال تطور الحدث، وعلى الكيفية التى يمكن وفقها للحدث أن يتحد بالشخصية، فى النهاية على الأقل، إن لم يكن فى البداية أو الوسط. وهكذا ننقاد إلى الاعتقاد بأن شخصية مارينان قد خبرت تغيرًا حاسمًا نجم أساسًا عن ذلك الافتتان الذى طالما أحس به إزاء الطبيعة.

من الواضح أن رشدى قد فشل فى إدراك أن المزاج التعبيرى فى القصة المعنية لا يتسم بكل تلك الجدية التى رآه عليها. وهو إلى ذلك يغفل الحالة الذهنية المتأصلة فى كون مارينان (ربما فى لاوعيه) ينسحب لكى يتجنب إيقاظ مشاعره المكبوتة؛ فهو رجل دين تنوشه نوازع الشك إزاء الله، مما يجعله فى النتيجة وكأنما يعيش فى "الأعراف" بين الجنة والجحيم. ولا نستطيع أن نصدق أن مارينان كان ليعاقب ابنة أخته عندما يعلم أن لها عشيقًا، حيث نراه فى موقع متقدم من القصة يكشف فى تعامله معها عن كثير من التسامح، فيما لاوعيه على الأقل.

"وكثيرًا ما حدثها عن الله، عن ربه، وهو يمشى إلى جوارها فى الحقول. ونادرًا ما أنصتت إليه. كانت تنظر إلى السماء وإلى العشب وإلى الزهور وعيناها تلتمعان بفرحة الحياة. وكانت تجرى أحيانًا لتمسك بفراشة ثم تعود بها وهى تصيح "أنظر يا خالى كم هى جميلة، بودى أن أقبلها". وكانت هذه الرغبة من جانب الفتاة فى تقبيل الفراش

والزهور تزعج الأب وتضايقه وتثيره، فقد رأى فيها دليلاً على ذلك الحنان الدائم الذى ينبض فى قلب كل امرأة". (١٥)

يمكننا القول إن "ذلك الحنان الدائم" هو مفتاح القصة برمتها. ولا بد أن القس كان يكابد شيئًا من هذا القبيل، وهو ربما يكون الشىء الذى قاده أساسًا إلى الدخول فى الأخوية والرهبنة. وهكذا، فإن القصة يمكن أن تقرأ على أنها حكاية راهب كان قد فشل مرة فى الحب، وهو دائمًا ما يتذكر قصته التى تبعث فيه عنفًا تلقائيًا بحيث ظلت الحياة بالنسبة إليه عملية استرجاع أكثر منها طقس اكتشاف.. ولعل فى مفارقة الموقف على هذا النحو ما يحمل ريح مرح، حيث كانت ابنة أخت القس وكأنما تمثل له ما يُعرف بالأنا الأخرى. وكان القس يفتقد عالمًا كان قد هجره فى الماضى على نحو مؤلم، لكنه لا يزال يعود إليه. ويمكن أن نبتسم لدى إدراكنا توق الراهب وأشواقه إلى العالم الذى يحاول أن يخفيه عنا، فنكتشفه.

إن تركيز رشدى على موباسان بشكل خاص لم يكن مع ذلك عفويًا تمامًا. وربما كان ذهابه هذا المذهب يرمى إلى بعث واستعادة الشعبية التى كانت لموباسان فى القصة المصرية فى وقت أبكر من القرن العشرين. وفى دراسة عن تأثير موباسان على القصة المصرية القصيرة، تخبرنا ناديا كامل أن تقديم موباسان إلى تلك القصة جاء على يد محمد تيمور الذى كان عرّب قصة موباسان "فى ضوء القمر" تحت عنوان من عنده، هو "ربى لمن خلقت هذا النعيم؟". وقد قدّم نسخته من تلك القصة على النحو التالى:

"هذه القصة لموباسان، الكاتب الفرنسى الشهير، بدّل المعرِّب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها، ممصرًا كل شىء فيها، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب. واتّبع المعرب فى ذلك خطة تولستوى فى قصصه التى نقلها عن موباسان". (١٦)

وتضيف ناديا كامل فى معرض حديثها عن أثر موباسان على القصة المصرية إن تأثير موباسان على محمد تيمور يتجاوز مجرد استعارة تيمور مناخاته فى هذه القصة

ليمتد تأثيره إلى بقية نتاج تيمور القصصى كما يظهر بوضوح فى مجموعته "ما تراه العيون". بل إن ذلك التأثير يمتد ليطال محمود تيمور الذى ورث عن أخيه وصفة موباسان السحرية، والذى تذكّرُ شخوص قصصه "الشيخ جمعة" و "عم متولى" بشخصية القس "آبى مارينان" فى قصة موباسان "ضوء القمر".

ربما كان تمجيد رشدى لموباسان يتكئ إلى باعث سمعة موباسان التى كان يتمتع بها فى مصر من قبل. ويبدو أنه اعتقد بأنه سيحقق لنفسه رواجًا شبيها بذاك الذى سبق وأن حققه الأخوان تيمور وآخرون عندما ساقوا موباسان إلى ضفاف النيل على متن قارب مصرى، ويبدو افتتان رشدى بالشعبية والشهرة وكأنه قد أعماه عن رؤية حقيقة كون القصة القصيرة تتطلب أكثر من مجرد الركوب فى قارب محلى حتى تحقق نجاحًا حقيقيًا.

ومع ذلك، فإن ذلك الانعطاف والميل نحو الرومانسية، سواء تجلى فى النزوع إلى جعل موباسان رومانسيًا أو فى الرغبة فى قص حكايات العواطف التقليدية (كما نرى فى القصص التى كانت تنشرها مجلة "القصة") ظلّ أمرًا لم يعوزه التسويغ كلية، فقد زودت الرومانسية أولئك الكتّاب بستار واق. ولما كان من العسير مقاربة الوضع الماثل آنذاك قصصيًا بتوظيف أشكال تفكيكية تحقق للفنان شيئًا من الانفصال والموضوعية، فقد وفر الشكل الرومانسى طريقًا هينة ومخرجًا آمنًا من المعضلة، فنجد أمين يوسف غراب مثلاً يكتب تحت تأثير محمود كامل "المحامى" الذى شكل العماد الرئيس للرومانسية فى حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، والذى امتد تأثيره – على نحو مدهش– إلى جيل كامل من الكتّاب فى الخمسينيات والستينيات. وفى دراسته المعنونة "الرومانسية فى القصة المصرية القصيرة" يخبرنا سيد حامد النساج أن المحامى كان أعلن فى مجلة "الجامعة" عن مسابقة لأحسن قصة حب مصرية قصيرة. وبعد ذلك بوقت قصير، كتب فى ١٩٤٧/٧/٤ مقالة فى مجلة "آخر ساعة" حول قواعد كتابة قصة الحب. (١٧)

ثمة نتاج مشابه لأعمال المحامى قدمه محمود البدوى الذى تسافر شخصياته الرومانسية بعيداً حتى تصل إلى الصين حيث تجرى أحداث حكايته. ولعل العلاقة المتبادلة بينه وبين المؤسسة الأدبية الرسمية فى ذلك الوقت تحمل الكثير من الدلالة، حيث ظلت رومانسياته تحظى بالنشر والبث الإذاعى والمتلفز حتى الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. أما إسهاماته فى الواقعية التى كانت آخذة فى الظهور، فقد بدأت بعد هزيمة حرب حزيران حين كتب البدوى قصته "الجواد والفارس"، وفيها يشارك بطله الشيخ عبد الرحمن فى حرب الاستنزاف (مع أنه كان قد شارك فى ثورة ١٩١٩)، ونراه وهو يطارد طائرة إسرائيلية ببارودته العتيقة من على ظهر حصانه. (١٨)

شرع المعقبون والنقاد فى إدراك مدى اتساع الفجوة بين الواقع الحقيقى فى الستينيات والسبعينيات من جهة، وبين طبيعة التعبير الأدبى عن ذلك الواقع من جهة أخرى. ومع ذلك، ظل وعيهم ذاك متسماً بقيمة عملية متدنية، أو أنه كان بلا قيمة على الإطلاق من حيث قدرته على خلق أى تغيير حقيقى فى ذلك الوضع. ويمكن أن نرى مثلاً على ذلك فى مجلة "فصول"، وهى مطبوعة كانت تقصد إلى التعبير عن الأنشطة الأدبية الماثلة فى مصر، بل، و إلى حد ما، فى بقية أنحاء العالم العربى. وفى افتتاحية عدد خاص من مجلة "فصول" والذى كرس للقصة القصيرة، نجد التعليق التالى على عمل نجيب محفوظ "ليالى ألف ليلة:

"... ولكن بحث نبيلة إبراهيم عن "الليالى فى الليالى" يلفتنا إلى إمكانية تجاور العالم القديم مع عالمنا المعاصر، وذلك من خلال تأمل التناظر والتقابل والتجاوب بين سياقات عالم "الليالى" القديم وعالم "ليالى" نجيب محفوظ. لقد دارت "ليالى" نجيب محفوظ فى حلقة دائرية كما فعلت "ألف ليلة وليلة"، إذ يبدأ كلا العملين بمشكلة شهريار لينتهى بها. ولكن الفارق لافت بين شهريار القديم وشهريار الجديد. إنه الفارق الذى يؤسس مغزى عمل نجيب محفوظ، فيقودنا إلى واقع معاصر، يلح فى طلب التغيير من أجل المثال". (١٩)

إن هذه الإشارة إلى الواقع الذى يتطلب التغيير تبدو أعمّ كثيراً من أن تخصّ أى واقع بعينه. وإلى ذلك، فإن التأثير المتوقع من مثل تلك الإشارة إلى التغيير يتشتت لدى الإشارة النقيضة إلى "المثال"، مما يجعل من المقولة بكليتها مجرد إنشاء عاطل من المحتوى.

وفى تعقيب لها على قصة إدوارد الخراط "فى الشوارع" الفائزة بجائزة الدولة عام ١٩٧٣، تقول آمال فريد:

"وتحتل قصة "فى الشوارع" مكانة متميزة فى هذه المجموعة" [ساعات الكبرياء ١٩٧٢]، وتضيف: "لقد سمع البطل أن فى المدينة وحشًا قاتلاً مجهولاً ينطلق فى الشوارع مهاجمًا المارة. ويعانى البطل من القلق. ولكنه لا يريد أن يستسلم له بل يحاربه بالأمل، يأمل أن لن يحدث شىء له ولأولاده". [٢٠]

ونجد إدوارد الخراط نفسه حين يعقب على أعمال زملائه من الكتاب فى السبعينيات، وهو يجد فيها حساً بالفقدان والاغتراب والعبث وما شابه، ولكن بالمعنى العام. وهو يلاحظ، على سبيل المثال أن قصة جار الله الحلو "النباح" المنشورة عام ١٩٦٧ تشكل مثالاً جيداً على الثورة ضد القهر والتشوه، لكنها لا تلمح إلى عوامل ذلك الاستبداد ولا إلى مصدر ذلك العار. [٢١] وبالطريقة نفسها يمضى فى تعقيبه إلى القول بأن قصص محمود عوض عبد العال فى مجموعته "الذى مر على المدينة" قد تقولبت فى سوريالية تقليدية، والتى تتسم بالتشوش فى الشكل والمحتوى، كما يقول. [٢٢]

وثمة تعليق مشابه على عمل عبد العال يشير فيه نعيم عطية إلى الغموض الذى يكتنف قصص الأول، والذى لا بد وأن يولّد فى القارئ شعوراً بالاغتراب. ويمضى عطية إلى القول بأن الغموض والاغتراب ليست سوى عناصر مستمدة من الواقع الموضوعى، والتى تقوم القصة بتعقبها. ولكنه رغم إشارته إلى القصص بوصفها تناقض الواقع الماثل، لا يقدم أى إحالة محددة إلى الواقع المعنى. وفى مناقشته لقصص يوسف الشارونى المنشورة فى الستينيات، يقول عطية إن الشخصيات فى تلك

القصص توجه النقد إلى المجتمع، ولكن دون تقديم بديل مثالى عن ذلك المجتمع الذى تدينه وتشجبه. (٢٣)

على خطى أسلافهم فى الستينيات والسبعينيات، استمر النقاد والمعلقون فى الثمانينيات بالدوران فى داخل الدائرة الضارية نفسها. وقد أبقوا على "أزمة الحرية" المذكورة آنفًا مستمرة من خلال اتكائهم على الإنشاء، فى الوقت الذى استبقاها فيه كتّاب القصة القصيرة أنفسهم من خلال الركون إلى الرومانسية. وكان الأمر بالنسبة للطرفين أشبه بالبقاء عن طريق التجنب. أمّا وقد كان هذا حال النقاد والكُتّاب، فإن ذلك الواقع لم يكن ليترك أى أثر يُعتدّ به على منظور فن القصة.

هكذا ترتب على كاتب القصة المتنوّر أن يخوض المعركة وحيداً، وأن يحاول النجاة فى خضم بحر الرقابة بكل ما تمارسه على النشاط الإبداعى من قمع وحصار، وما تضعه من محددات على نوعية الواقع التى تمكن ترجمتها عبر فن القصة القصيرة. كما واجه الكاتب مشكلة تقليديه قوامها أن الإيجاز النسبى الذى ينتظم الضرب نفسه يجعل من القصة القصيرة أداة يصعب عبرها إعادة إنتاج القضايا الشائكة. ومع ذلك، استطاع بعض الكتّاب (بمن فيهم هؤلاء الذين تظهر أعمالهم فى هذه المختارات) الإفادة من هذا الإيجاز والتعامل مع الشروط الشكلية للضرب بتلك المرونة الفنية التى حولت هذا الشرط فى النهاية ليصب فى مصلحتهم.

تهدف هذه الدراسة إلى إيضاح أن الرقابة والإغراق فى الرومانسية المحلية وتقليد الأعمال الأجنبية إضافة إلى النقد المتصالح، كلها لم تتمكن من سحق القصة العربية كلية. فثمة كتّاب، فيما أعتقد، ممن اختاروا، مثل سندباد محفوظ فى "ليالى ألف ليلة"، مغادرة هذا العالم إلى آخر جد مختلف. والذى يذهب، رغم اقترابه من الواقع، قصيًا فى عالم الخيال عندما يعيدون تشكيله بمهارة. ويمكن المطابقة بين مذهبهم فى رفض الواقع الراهن وبين مذهب السندباد كما يصوره محفوظ. ولنتأمل مقولة السندباد المتحدية حين يقرر مغادرة "مقهى الأمراء" بعدما يبدو وقد استقبل بالشك نوايا شهريار بالصفح، بل إنه يعرض عن تصديق تلك النوايا جملة وتفصيلاً:

"فقال إبراهيم السقاء:

مجنون حقًا من يعرض عن رزق مضمون على البر ليجرى وراء رزق مجهول فوق الماء..

فقال معروف الإسكافى:

الماء الذى يستمد غذاءه من الجثث من قديم الزمان..

فقال السندباد بحدة:

ضجرت من الأزقة والحوارى، ضجرت من حمل الأثاث والنقل، لا أمل فى مشهد جديد، هناك حياة أخرى، يتصل النهر بالبحر، يتوغل البحر فى المجهول، يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين، ثمة نداء عجيب لا يقاوم، قلت لنفسى جرب حظك يا سندباد وألق بذاتك فى أحضان الغيب..."(٢٤)

ويستدير الطبيب عبد القادر المهينى إلى السندباد ويقول: "اذهب مصحوبًا برعاية الله، ولكن اشحذ حواسك، ليتك تسجل ما يصادفك من بديع المشاهدات فقد أمرنا الله بذلك..."(٢٥)

لذا شحذ أولئك الكتّاب، دون شكّ، حواسّهم إلى حد كاف ليخرجوا ناجين من الأزمة من دون التضحية بنزاهتهم. لكنهم كان عليهم النجاة منها أيضًا من دون مساعدة النقاد والمعقبين. تبدو بعض القصص المتضمنة هنا وكأنها استلهمت رواية نجيب محفوظ، وهو ما يبدو وأنه ينتظم المحاولات المشابهة المختلفة فى الستينيات والسبعينيات. ولعل نظرة فاحصة إلى "ليالى ألف ليلة" فى علاقتها بتلك القصص التى اشتقت موتيفها بشكل مباشر أو غير مباشر من حكايات ألف ليلة وليلة، إنما تكشف عن الصلة الروحية البيّنة بينه وبين أقرانه من الكتّاب. وربما يكون نجيب محفوظ قد أسس لهذا النموذج فى بدايات نتاجاته، ربما حين علّم الكتّاب الأصغر سنًا كيفية البقاء بالفن بذاته لا بالنكوص عنه والهرب منه.

الهوامش

(١) أزمة الحرية فى القصة العربية المعاصرة. حوار ١٠ (١٩٦٤). ص: ٥٦-٦٢ .

(٢) فى دراسته المنشورة عام ١٩٧٥ يقول صبرى حافظ: "خلال عقد الستينيات هبط مستوى معظم الكتاب على الصعيد الفنى، وركن بعضهم إلى الصمت بينما بات آخرون يكررون أنفسهم رغم أنهم كانوا حينذاك أعمدة المؤسسة الأدبية الرسمية التى تسيطر على معظم الأنشطة الثقافية فى البلد.

وبحلول عقد الستينيات، بدا واضحاً أن سنوات الرعب قد مارست تأثيراً هائلاً وأن القصة المصرية قد وقعت فى أزمة أخرى. وقد توقف يوسف إدريس ست سنوات عن كتابة القصة القصيرة بعد أن كان يصدر مجموعات قصصية سنوية. وقد ركز فى سنوات الانقطاع تلك على إنتاج الدراما والرواية. وبالإضافة إلى ذلك، فإن يوسف الشارونى أحجم بدوره عن نشر القصص القصيرة لسنوات حتى فى المجلات محولاً جهده إلى كتابة النقد. كما توقف ش. عياد بدوره عن الكتابة فى هذا الضرب وتحول أ. الشرقاوى إلى الرواية ثم الدراما السياسية. وتحول ف. غنام إلى الرواية، بينما كف كل من ب. الديب وعباس أحمد عن الكتابة كلية. وبدا واضحاً أن القصة القصيرة قد وصلت إلى محطة وقوف، وأن طوراً جديداً فى تاريخ الشخصية المصرية قد حل. من كتاب:

R. C. Ostle, ed., Studies in Modern Arabic Literature, Warminster: Tedding House,) 1975, p. 108)

(٣) بعد كتابة هذا الفصل، قابلت صبرى حافظ فى حلقة بحث وسألته عن سبب عدم كتابته فى الستينيات ما كتبه فى السبعينيات. وذكرت بالتحديد مقالة كان قد نشرها فى مجلة "المجلة" عام ١٩٦٦ تجاهل فيها الخوض فى موضوع الأزمة. وأجاب بأن المحررين الذين كانوا يخافون من الرقابة رفضوا نشر أى شىء ذى طبيعة جدلية. بل إنه ذكر أن يحيى حقى، رئيس تحرير "المجلة"، قام بحذف أجزاء من مقالته وأخبره شخصياً إنه لم يستطع تحمل تبعات نشر أى مادة يمكن اعتبارها تمثل نقداً للمؤسسة. (حلقة بحث عن الشرق الأوسط، أوكسفورد، أيار ١٩٨٣).

(٤) "أزمة القصة القصيرة"، ندوة. الهلال، ٧٧ (١٩٦٩). ص: ١٢٢-١٣٧ .

(٥) عبد الرحمن أبو عوف، "البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة"، الهلال ٧٧ (١٩٦٩). ص: ٨٩ .

(٦) المرجع السابق. ص: ٩١ .

(٧) يحيى حقى، "افتتاحية"، المجلة ١٠ (١٩٦٦)، ص: ٥ , في دراسة عن حقى، تلاحظ مريام كوك إنه رغم الاعتقاد بأن حقى "ليس معنياً بالسياسة، فإن روايته "صباح الخير" التى نشرها على نفقته الخاصة كانت تشى بعد ثلاث سنوات فقط من الثورة بعدم رضاه عن العناصر الدكتاتورية التى تسم النظام الذى كان الآخرون يكيلون له المديح".

(٨) Miriam Cooke, The Anatomy of an Egyptian Intellectual: Yahya Haqqi, Washington, D.C.: The Three Continents Press, 1984, p.7)

(٩) المرجع السابق، ص: ٥ .

(٩) امرأة مسكينة، الآداب ١٩ (١٩٧٢)، ص: ١٥٥ .

(١٠) المرجع السابق، ص: ١٥٧ .

(١١) سلمى الجيوسى: "الالتزام فى الربع الماضى من القرن". الآداب ٢٥ (كانون الأول ١٩٧٧) ص: ١٤٢, وهناك صورة أخرى عن تلك الآونة ترد فى مقالة صبرى حافظ "الرواية المصرية فى الخمسينات"، مجلة الأدب العربى ٧ (١٩٧٦). ص: ٨٤–٨٨ .

(١٢) رشاد رشدى: فن القصة القصيرة (بيروت، دار العودة، ١٩٥٩) ص: ١٧، ١٠٦, وقد أعيد طبع الكتاب مرات عديدة فى كل من القاهرة وبيروت فى عقدى الستينيات والسبعينيات.

(١٣) سيد حامد النساج: "تطور القصة العربية فى مصر"، (القاهرة، دار الكتاب العربى ١٩٦٨)، ص: ٢٣٩ .

(١٤) رشدى، ص: ٤٧ .

(١٥) المصدر السابق، ص: ٤٢ .

(١٦) كما اقتبسته ناديا كامل فى مقالتها "الموباسانية فى القصة القصيرة ".فصول ٤ (١٩٨٢) ص: ١٩١, وفى نفس المقالة تقتبس ناديا كامل الكاتب رشاد رشدى الذى تعتبره ناقداً عظيماً، حيث يقول فى كتابه: "إن القصة القصيرة هى موباسان، وموباسان هو القصة القصيرة".

(١٧) سيد حامد النساج "الرومانس فى القصة المصرية القصيرة"، الهلال ٨٥ (١٩٧٧)، ص: ١٤, للمرء أن يتذكر أهمية سنة ١٩٤٧ والوضع الحرج الذى شكلته بالنسبة للعرب جميعاً حتى يندهش من درجة انعدام الحساسية التى يعانى منها كاتب مثل المحامى.

(١٨) أحمد كمال زكى: "الرؤية القصصية عند محمود البدوى"، فصول ٤ (١٩٨٢)، ص: ٧٦–٧٩ .

(١٩) "افتتاحية". فصول ٤ (١٩٨٢)، ص: ٦ .

(٢٠) أمال فريد: "القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة"، فصول ٤ (١٩٨٢)، ص: ٢٠٣ .

(٢١) إدوارد الخراط: "مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى السبعينات"، فصول ٤ (١٩٨٢)، ص: ١٣٧ .

(٢٢) المصدر السابق، ص: ١٤٤ .

(٢٣) نعيم عطية: "مؤثرات أوروبية فى القصة القصيرة فى السبعينيات"، فصول ٤ (١٩٨٢) ص. ٢١١-١٢ .

(٢٤) نجيب محفوظ، ليالى ألف ليلة وليلة، مكتبة مصر. الطبعة الأولى، ص: ١١ .

(٢٥) المصدر السابق، ص: ١٢

الفصل الثانى

السندباد.. الرحلة الأخرى

١ . السندباد القديم: نموذج للاستقرار وحس الرفقة

مثل كل الحكايات العظمية، تتجسد فى حكاية السندباد تلك السلطة الآسرة للنص، والتى عادة ما تكبح فى القارئ رغبته الذهاب أبعد إلى ارتياد ما وراء فتنة السرد فى ذاتها. ونحن نعرف أن "أنشودة البحار القديم"(*) على سبيل المثال، تمكن قراءتها لروعة حبكتها، كما تمكن قراءتها بغية استبطان المضامين التى تقع وراء مجرد فتنة الحكاية فى ذاتها. ولكننا فى الوقت الذى نجد فيه المعنى الباطنى لأنشودة البحار وقد حظى باهتمام مستحَق من نقاد الأدب، فإن مثل ذلك المعنى لم يحظ باهتمام مشابه فى حكاية السندباد. ويمكن رد ذلك إلى الطبيعة الشمولية التى تتسم بها حكاية السندباد. ذلك أنها لم تحظ بالتقدير بوصفها عملاً ذا قيمة أدبية إلا عندما تخففت شروط التمييز بين الضروب الإبداعية المختلفة.

إن قراءة فاحصة فى حكاية "السندباد" تكشف لنا عن وجود صورة لمجتمع مستقر ذى قيم اجتماعية راسخة تقيم فيما وراء تلك المغامرات والتجوال التى يوحى

(*) أنشودة البحار القديم" The Rhyme of the Ancient Mariner هى قصيدة للشاعر الإنجليزى الشهير كَوليردج. وفيها يستوقف صوت القصيدة رجلاً مدعواً إلى حفلة زفاف، ولا يترك له خياراً سوى الاستماع إلى قصة رحلته البحرية الغريبة والآسرة، والتى لا تنتهى إلا وقد أصبح ضيف العرس أكثر حكمة وحزناً، كما تقول القصيدة. (المترجم)

بها ظاهر السرد. ويمكن تعريف هذه الصورة وفق ما دعاه ريموند وليمز "التوازن. حيث ينظر إلى الطريقة الشاملة للحياة والأشخاص الأفراد على أنها أشياء موجودة ومطلقة". [١] ويعنى وليامز بهذا التوازن أن مطالب الفرد تتخذ لنفسها طبيعة خاصة إلى جانب مطالب المجتمع التى لها طبائعها الخاصة بدورها.

يقيم السندباد فى أسفاره علاقة متناغمة، ليس مع المجتمع وحسب، وإنما مع الطبيعة أيضًا. وليس ثمة قوة بشرية هناك تحد من حركته الحرة من بغداد إلى البصرة، ثم إلى بقية العالم. وإضافة إلى ذلك، فإننا نجده يعود إلى وطنه مصحوباً بقدر وافر من الحرية والسعادة. ونجد رغبته الغريزية فى الترحال أبيّة على الإذعان لأى شيء، حتى ولا لنيته التوبة عن الترحّل، والتى يخلص إليها لدى استدعاء التجارب الخطرة التى واجهها فى رحلته الأولى. فما إن يقرر الزهد فى الترحال حتى يجد نفسه متبرماً بالقعود عنه إلى حد يدفع به إلى الارتحال مجدداً فى البحر. وسرعان ما يصبح ذلك التقلب بين هوى الترحال ونية وضع حد له هو الإطار الذى ينتظم رحلاته المتتابعة. وربما تجدر عند هذا الشأو ملاحظة أن هذا الإطار يشكل سمة رئيسية لشخصية السندباد، لأنه يشف لنا عن طبعه كشخص واسع المخيلة، وأكثر من مجرد رجل بحر عادى يسعى وراء الثروة فيما وراء البحار. ولم يكن دافع التجارة الذى تسبب أولاً فى ارتحاله هو الدافع الوحيد الذى قاده إلى الذهاب من رحلة إلى أخرى فى عالم العجائب، والتى لا يبارحها إلا ليستقر فى شيخوخته ويعيد إنعاش خبرته فى ذلك العالم الرحب الذى جال فيه عن طريق القص، محيلاً إياها بذلك إلى الأجيال القادمة.

هكذا تبدأ الرحلة الثانية: "إنى كنت فى ألذ عيش إلى أن خطر ببالى يومًا من الأيام السفر إلى بلاد الناس، واشتاقت نفسى إلى التجارة وإلى التفرج فى البلدان والجزر واكتساب المعاش..."[٢]

وهكذا، نجمت كافة الرحلات التالية بتحريض من تلك "الرغبة القديمة" فى السفر، والتى ما فتئت تزداد كثافة وتأججًا بعد أن تكرست وصارت فى السندباد طبعًا رغم توبته الداخلية عن الترحال ومواجهة المخاطر فى رحلات جديدة. ويكشف تمرد هذه "الرغبة القديمة" الدائم على التوبة والانصراف عن الترحال عن عمق تجذرها فى السندباد. ولا بد أن "الرغبة القديمة" ذاتها كانت وراء الكثير من حكايات التجوال مثل

"راسيلاس" Rasselas لجونسون،(*) و"البحار القديم" لكوليردج، ورواية جوزيف كونراد "قلب الظلام"(**) Heart of Darkness.

وثمة خصيصة أخرى تتسم بها شخصية السندباد إلى جانب خياله الفطرى، وهى ذلك الود الصادق المتعاطف الذى يكنه لصحبه. ويقودنا هذا إلى إطار مهم آخر فى الحكاية. فمن الواضح أن قصة السندباد الحمال (أو السندباد البرى) تشكل الباعث المباشر على سرد حكاية السندباد البحرى برمتها.(***) والوظيفة التقنية لهذا الإطار معروفة تمامًا بحيث لا تحتاج إلى تعقيب هنا، لكن التأثير المبطن لهذه القصة - الإطار قد ظل مغفلاً، وهو ما نجم عنه أن تظل حقيقة شخصية السندباد مغلفة فى سديمية السرد وغموضه.

وأود القول هنا إن القصة - الإطار فى "السندباد الحمال" لم تكن اعتباطية. فقد حدث أن السندباد الحمال ولج بابًا لبيت تبين أنه بيت السندباد البحرى الذى استقبله بالترحاب. وكان ما جعل السندباد الحمال يجد قبولاً عن السندباد البحرى البحار هو غناء الأول الذى لا بد وأنه أثار مخيلة البحرى وشجونه. وفى ردة فعله على ذلك، يقول السندباد البحرى: "اعلم يا حمّال أن اسمك مثل اسمى، فأنا السندباد البحرى. ولكن

(*) فى قصة "راسيلاس" التى كتبها ساموبل جونسون عام ١٧٥٩، يحكى الشاعر قصة الأمير راسيلاس الذى يهرب من "وادى السعادة" فى امبراطورية والده مصحوبًا بالحكيم "إملاك" بغية البحث عن السعادة الدنيوية وإدراك جوهر الوجود، حيث يصادف راسيلاس فى رحلته الكثير من الأسئلة الوجودية العميقة.

(**) فى رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام"، تدفع الرغبة فى السفر والاكتشاف بالبحار مارلو إلى ارتياد مجاهل القارة السوداء ونهر الكونغو، فيعمل مع شركة استعمارية تتاجر بالعاج الإفريقى. وفى رحلته إلى إفريقيا يتعرف مارلو إلى بشاعة الممارسات الإمبريالية ويعود ليقص تفاصيل رحلته تلك على رفاقه فى السفينة "نيللى" بلغة بليغة وقوية التأثير. (المترجم)

(***) تقول قصة السندباد الحمال: .. فعند ذلك أنشده الحمال تلك الأبيات فأعجبته وطرب لسماعها وقال [السندباد البحرى]له: إعلم أن لى قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لى وما جرى لى من قبل أن أصير فى هذه السعادة وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه ..." (المترجم)

يا حمال قصدى أن تسمعنى الأبيات التى كنت تنشدها وأنت على الباب..." .(*) وقد استحى الحمال بعد أن سمع من البحرى ما سمع وقال: "بالله عليك لا تؤاخذنى فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه" . (٤)

لكن من الواضح أن السندباد البحرى لم يحمل مضامين هذا الإنشاد على محمل شخصي ولم ينظر إلى الحمال على أنه رجل مبتلى بالحسد، وإنما نراه يتسامى بخياله فوق التداعى الشخصى واللحظى الذى يفترض أن السندباد الحمال قصد إلى تضمينه أنشودته. ونجده بدلاً من ذلك يرى فى الإنشاد تلك الرؤية الأزلية للجمال، فنجده يجيب: "لا تستح، فأنت صرت أخى فأنشد هذه الأبيات فإنها أعجبتنى لمّا سمعتُها منك وأنت تُنشدها على الباب" . (٥) إن سندباد البحرى يرى فى أنشودة الحمال مغزى كونيًا يضم السندبادين كليهما، بل ويضم البشرية جمعاء، فيقول: "اعلم أن لى قصة غريبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لى.... وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر ولا مهروب."(٦) وهكذا نجد السندباد البحرى وقد حمله الموقف على الشروع فى الحكى. وتنساب الرواية، ويصبح القص فى حد ذاته نوعًا من القدر حيث السندباد البحرى وكأنما قُدِّر له أن يروى كما

(*) كانت الأبيات التى أنشدها السندباد الحمال على باب منزل السندباد البحرى على النحو التالى:

فكم من شقى بلا راحة	ينعم في خير فيء وظل
وأصبحت فى تعب زائد	وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة	وما حمل الدهر يوماً كحملى
وينعم فى عيشه دائماً	ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة	أنا مثل هذا وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا	وشتان ما بين خمر وخل
ولست أقول عليك افتراء	فأنت الحكيم حكمت بعدل

قدر للبرى أن يستمع، تمامًا مثل البحار القديم وضيف الزفاف، أو مثل مارلو ورفاقه على سطح السفينة نيلى فى "قلب الظلام".

هكذا نجد السندباد وقد حفزه السفر فى البداية، ثم نراه وهو يُلهَم الشروع فى القص، حيث ينضفر الإطاران واحدهما مع الآخر عبر الارتحال فى تشابكات الخيال ومتاهاته.

لكن السندباد ليس شخصًا واسع المخيلة وحسب، وإنما هو إلى ذلك شخص عاطفى؛ فإلى جانب الذهاب بخياله امتدادًا إلى ولوج عالم عجائبى ورواية ما فيه من الغرائب، نجد السندباد وقد امتلك عاطفة يضمّ بها العالم من حوله، فنراه مرة واحدة واسع الخيال وعاطفيًا فى آن. وبهذا تتحدد شخصية السندباد وتتخذ لها شكلاً من خلال التفاعلات الداخلية لهذه الطاقة متعددة الأبعاد.

إن ما يجعل شخصية السندباد جذابة وحرية بالتذكر، كما هو حال خياله المتعاطف (أو تعاطفه واسع المخيلة) هما خصيصتاه اللتان تبدوان ظاهرتين تمامًا فى السرد – وهما حسن الوفادة وكرم الطبع-. وتبدو هاتان السمتان وكأنما تلقيان بظلالهما على البعد الأكثر عمقًا فى شخصيته، والذى يمكن وصفه باللغة الحديثة بأنه "حس الرفقة" أو الروح المشتركة. "لأنك أخى"، هكذا يقول السندباد البحرى للبرى الذى يطمئن إلى صديقه البحرى بسبب الاسم الذى يتقاسمانه. وتبدأ الرحلة الأولى بالإشارة إلى "الحمال الوقور الذى يحمل نفس الاسم الذى أحمله". (٧)

إن روح المودة التى تتطور بين السندبادين ليست نفعية فى طبيعتها، ولا هى ذلك النوع من العلاقات التى تجعل الفقير والغنى يلتقيان لإشباع الرغبة فى الأخذ والعطاء. ونحن لا نجد فى أى من زوايا الحكاية أن البحرى يمتعض من الحمال أو يتعّهده ويتفضل عليه، وإنما نجد الصلة بين الاثنين وكأنما هى نوع من الولاء الطبيعى الذى ينساب بتلقائية، ويبدأ بمجرد أن يستمع البحرى إلى الحمال الذى لا بد وأن يكون

شجوه قد أسس للوشيجة الإنسانية بين الاثنين. ولا بد أن السندباد البحرى قد تخيل أن شخصًا يمتلك ذائقة للشعر يمكن له أن يستجيب بإقبال مماثل للقص. وهذا فيما أعتقد، هو ما جعل البحرى يستشعر فى الحمال مباشرة حسًا بالرفقة، والذى يشكل بدوره إطارًا وقاعدة انطلاق للحكاية برمتها. ولا بد أن يكون العشرات من الناس غير المؤهلين قد مروا على باب السندباد من قبل، لكن دون أن ينجحوا فى حيازة انتباهه على النحو الذى استطاعه الحمال. وهكذا، فإن اختيار السندباد البحرى سَمِيّه الحمال ليكون إطارًا هو ميزة استثنائية، والتى ربما لم تتأت من قبيل الصدفة. وإذا ما استخدمنا المصطلح الحديث مرة أخرى، فإن الحمال يمثل نوعًا من "مؤلف مشارك"، حيث يمكن أن يُنظر إلى الصحبة بوصفها تؤدى وظيفة استطيقية.

بالمفهوم العملى، يجلّى حسّ الرفقة فى السندباد نفسه من خلال الطريقة التى يتقاسم بها مكاسبه مع الآخرين عن طيب خاطر. فعلى سبيل المثال، وعندما يصادف تاجرًا سىء الطالع كان قد فشل فى الحصول على أى جواهر من وادى الماس، نجد السندباد يعطيه بعضًا من الحجارة الممتازة التى يستلها من حزامه قائلاً: "... فلا تخف، فلك ما يسرك منى، وأنا معى شىء كثير من حجر الألماس فأعطيك منه شيئًا يكفيك، وكل قطعة معى أحسن من كل شىء يأتيك فلا تجزع ولا تخف". (٨) وهو ما أجاب عليه التاجر بقوله: "بارك الله فيك يا سيدى. إن واحدًا من هذه الحجارة سيكون كافيًا ليجعلنى غنيًا حتى آخر العمر، لأننى لم أشاهد فى حياتى مثل ذلك حتى فى قصور الملوك". (٩) صحيح أن السندباد يخاطر بحياته لكى يكسب الأملاك والثروة، ولكنه عندما تتحسن أحواله لا يسمح للمصالح المادية بأن تسيطر عليه. ونحن نعرف أنه يسارع دائمًا إلى منح المال للمحتاجين حتى يشمل بكرمه الأصدقاء والمعارف على حد سواء. ولا يمكن، بالطبع، اعتبار مكاسب السندباد غير مستحقة، بل هى قد تحصلت له بعد الكثير من الآلام التى بلغت حدًا لا يتيح له أن ينسى تجربة المعاناة التى أتت بها. وهذا كما أعتقد هو ما يبقى على الوشيجة الإنسانية ويعززها بينه وبين المعدمين، وحتى مع سائر البشر.

يبدأ السندباد مهنته كتاجر عادى بسيط برأس مال صغير، ولم يكن فى نيته أبداً جنى الأرباح. وهو أشبه بالعامل الماهر، فعندما تتحطم سفينته، يبنى السندباد لنفسه طوفًا فى بحر يعج بالوحوش. وخلال الرحلة الرابعة، يمارس صنعة السروج والركابات، وهو ما يجعل حياته فى المدينة الغريبة أكثر رخاءً. وهو لا يصنع السروج والركابات للملك والحاشية وأكابر الدولة وحسب، وإنما هو يصنعها أيضًا للمواطنين. وبذلك يكسب احترام الملك وتقديره كما يربح احترام مواطنيه. وبسبب من مساهمته هذه يتلقى السندباد مكافأة مالية كبيرة ويحظى بترحيب أهل المدينة وملكها الذى يغدق عليه أعطياته ويكافئه على كرمه. وفى مناسبات عديدة، يكسب السندباد عيشه من الاتجار، لكن نقوده تظل نظيفة على الدوام وفى كل الظروف. أما الشيء الذى يحدد مسار المصالح الاقتصادية فى حياة السندباد (سواء عند الأخذ أو العطاء) فكان التعاطف. فنجده يتعاطف، على سبيل المثال، مع سكان المدينة عندما يلاحظ أنهم يركبون خيولهم بلا سروج، ويختار أن يصنع لهم سروجًا دونما غرض خفى. وربما كان فى ذهنه أن يجعل من حياة الخيول أسهل كذلك، لأنه ظل على الدوام متناغمًا مع الطبيعة أيضًا.

ومع ذلك، فإن التعاطف فى السندباد يتجلى أكثر ما يكون فى توقه للعودة إلى الديار عندما يكون بعيداً عنها. فما إن تتحقق تلك "الرغبة القديمة" فى الترحال، حتى تعاوده وتلح عليه "رغبة قديمة" بالعودة، وتحمله على أن يقفل راجعًا بنفس الطريقة التى كانت "الرغبة القوية" قد أخرجته بها من بغداد والبصرة. ويظل تحرّق السندباد للعودة إلى الوطن نموذجًا مميزًا لسلوكه بعد أن ينجو من المغامرات الخطرة. وهكذا، فإن الإطار الأشمل الذى ينتظم قصته بكاملها يبدأ برغبة معينة وينتهى برغبة أخرى.

تنتهى الرحلة الرابعة على النحو التالى: "وقد وصلنا بقدرة الله تعالى مع السلامة إلى مدينة البصرة، فطلعت إليها وأقمت فيها أيامًا قلائل، وبعدها جئت إلى مدينة بغداد فجئت إلى حارتى ودخلت دارى وقابلت أهلى وأصحابى وسألت عنهم ففرحوا بسلامتى وهنئونى، وقد خزنت جميع ما كان معى من الأمتعة فى حواصلى وتصدقت ووهبت

وكسوت الأيتام والأرامل، وصرت في غاية البسط والسرور وقد عدت لما كنت عليه من المعاشرة والمرافقة ومصاحبة الإخوان واللهو والطرب". (١٠)

وتبدأ الرحلة الرابعة بالسندباد وهو يقول: "... فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب..". (١١) ومع ذلك، فإن السندباد يتفكر أثناء رحلته الخامسة في الفوائد الفعلية للسفر عندما يقضي أصحابه (مثلما حدث مع أوديسيوس) وينجو هو بينما لم يكن يخامره الشك بدنو أجله. ويلوم السندباد نفسه بمرارة على "قلة عقلي وخروجي من بلادي ومدينتي وسفري إلى البلاد بعد الذي قاسيته أولاً وثانيًا وثالثًا ورابعًا وخامسًا، ولا سفرة من الأسفار إلا وأقاسي فيها أهوالاً وشدائد أشق وأصعب من الأهوال التي قبلها وما أصدق بالنجاة والسلامة". (١٢) ويقول لنفسه: "وأتوب عن السفر في البحر وعن عودي إليه ولست محتاجًا إلى المال وعندي شيء كثير والذي عندي لا أقدر أن أفنيه ولا أضيع نصفه في باقي عمري وعندي ما يكفيني وزيادة". (١٤)

ولما كان السندباد رجل أفعال لا أقوال، فقد بنى لنفسه فلكًا صغيرًا وهرب على متنه في النهر قاصداً مصبه وطامعًا في النجاة، وواضعًا ثقته في الله تعالى ومتذكرًا قول الشاعر:

ترحَّلْ عن مكان فيه ضيمٌ	وخلِّ الدارَ تنعى مَنْ بناها
فإنك واجدٌ أرضًا بأرضٍ	ونفسك لم تجدْ نفسًا سواها
ولا تجزع لحادثة الليالي	فكل مصيبة يأتي انتهاها
ومَنْ كانت منيتُه بأرضٍ	فليس يموتُ في أرض سِواها
ولا تبعثْ رسولك في مُهمٍّ	فما للنفسِ ناصحةً سِواها(١٥)

إن هذا الخليط من لوم الذات فى اللحظات الحرجة والقناعة والرضى فيما يتلو هو ما يشكل مادة قصة السندباد وعلى نحو فريد. إنها قصة الانتماء الأزلية التى لا بد وأنها كانت الإطار الجامع الذى ينتظم الكثير من الحكايات القصصية على مر القرون. ويقودنا هذا إلى عنصر آخر من عناصر التوازن الذى يشير إليه ريموند وليامز. فالسندباد لا يمنح تعاطفه للآخرين فقط، وإنما هو يستقبله من العالم من حوله. وهو ليس مجرد رجل شجاع فاضل يناضل ضد "مجتمع ردىء"، وإنما فرد يعيش على نحو متناغم فى داخل وطن قوامه عالم الناس ويتعامل معه سواء كان ذلك داخل بغداد والبصرة أو خارج حدودهما. وتعبر "ميا غيرهارد" عن وجهة نظرها بقولها إن "السندباد يسافر فى عالم تسوده النوايا الطيبة والمساعدة المتبادلة والاستقامة الصارمة".[١٦] وهناك مرات (أكثر من اثنتين كما تقول غيرهارد) يحصل فيها السندباد على بضائعه التى كان اعتقد بأنه أضاعها إلى الأبد لدى تحطم السفينة. وفى كل المرات، يحتفظ له زملاؤه بأملاكه بنيّة بيعها نيابة عنه (معتقدين بأنه قضى) وتسليم ثمنها إلى أهل بيته. وهذا النوع من السلوك يتكرر فى ثلاث رحلات: الأولى والخامسة والسابعة.

أما مهمة "السفير" التى يؤديها السندباد، فإنها أكثر تدليلاً على حسه بالانتماء لما يسمه ريموند وليامز "المجتمع الأصيل"،[١٧] وهو مجتمع من الأشخاص الذين لا يرتبطون بنوع واحد من الوشائج –العمل أو الصداقة أو العائلة– وإنما تؤلف بينهم العديد من الروابط المتداخلة. هكذا، على سبيل المثال، تبدأ إحدى الليالى خلال رحلته السادسة:

"... إلى أن سألنى ملكهم يومًا من الأيام عن أحوال بلادى، وعن أحوال حكم الخليفة فى بلاد مدينة بغداد، فأخبرته بعدله فى أحكامه، فتعجب من أموره وقال لى: والله إن هذا الخليفة له أمور عقلية وأحوال مُرضية، وأنت قد حبّبتنى فيه ومُرادى أن أجهّز له هدية وأرسلها معك إليه.."[١٨]

ويستقبل الخليفة الهدية بامتنان كبير، ويرسل بدوره إلى ملك سرنديب هدية يتولى السندباد إيصالها بكل سرور. والشيء الجدير بالملاحظة على وجه الخصوص فيما يخص هذه المؤسسة هي طبيعة مهمة السندباد التي يؤديها مجانًا دون أي منفعة أو غرض شخصي. ذلك أن السندباد لا يؤديها بوصفه مواطنًا ينفذ أمر السلطة، وإنما بوصفه مواطنًا حرًا، والذي "تعلم كيف يربط بين الأمور" على حد تعبير فورستر(*). ذلك أن السندباد ليس في حاجة إلى المال ولا المكانة سواء من الملك أو من الخليفة. وهو لا ينظر إلى أي منهما بوصفه سلطة. فعندما يكون في بغداد، يقوم السندباد بتسليم هدية الملك إلى الخليفة بعد أن يتطوع لإيصالها. ولا توجد مناسبة واحدة تسجل مخاوف من جانب السندباد ولا محاولة للإخضاع من جانب أي من الحاكمين. وربما نجد ما يغرينا بالاتفاق مع ميا غيرهارد فيما ذهبت إليه من ملاحظتها الاستنتاجية بأن "السندباد البحري يبدو أشبه بتمجيد لنداء البحَّار، في فترة مميزة من التاريخ". (١٩) ومع ذلك، فإن الأمر يتجاوز كونه مجرد تمجيد مقتصر على زمان ومكان معيَّنين. ذلك أن السندباد يمثل ظاهرة تظل خارج الزمان والمكان، وهو يجسد أشواق الفرد، والتي يشكل تحققها توسيعًا وبسطًا للمجتمع دون أن يتعرض للكبت ولا للإخضاع والصَّغار على يد الآخر.

إن التوتر القائم في دخيلة السندباد بين رغبة الفرد والحس الجمعي بالانتماء تنتهي إلى انتصار الأخير، حيث يعلن السندباد بعد رحلته السابعة على مسمع من حضر من أصحابه وأضيافه توبته النهائية عن الترحال: "ثم أني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات وشكرت الله سبحانه وتعالى وحمدته وأثنيت عليه..."(٢٠)

(*) التعبير المقصود هو للروائي البريطاني الكبير إي إم فورستر E. M. Forster وهو بالإنجليزية (Only connect...) (المترجم)

وهكذا تنتهى مغامرات السندباد باستقرار هنىء. وهى نهاية عادة ما نجدها فى الرواية الفيكتورية (وهو ما قد يفسر شيوع حكايات ألف ليلة وليلة وشعبيتها فى إنجلترا الفيكتورية).

إن الذهاب فيما وراء الطبيعة الحسية للمغامرات يعنى استكشاف "بنية الشعور" the structure of feeling – بتعبير ريموند وليامز–، والذى يقع فى قلب الحكاية. ولمزيد من الاستبطان لهذه البنية، ينبغى التعرف إلى مكوناتها، مثل الإيقاع الذى نراه متجلياً فى أطر القص المتكررة، والتوازن حيث تقوم الإمكانية فى السندباد بتأجيل الإمكانية الكامنة فى العالم الذى يضمه، والتى تقوم بدورها بتأجيل إمكانية السندباد من خلال تفاعل طليق، ثم أخيراً، ذلك التعاطف الذى يسم العلاقة بين السندباد ومجتمعه. ولا يمثل الاستقرار الذى خلص إليه السندباد من حياته المليئة بالمغامرة تجلياً لإرادة أى قوة قاهرة، وإنما يأتى حصيلة خيار حر من جانب السندباد نفسه، والذى يستمتع بحريته الشخصية بنفس القدر الذى يغمره فيه حس جماعى بالحياة.

* * *

٢ . السندباد المعاصر: صورة لبيت موحش

يمثل السندباد بكثير من الطرق نوعًا من "أوديسيوس" عربى. ذلك أن تجوالاته ومغامراته وتوقه إلى المعرفة والخبرة، ومطاردته للمجهول وعودته الميمونة، كل تلك الخصائص وأكثر تجعل من السندباد شبيهًا بأوديسيوس إلى حد كبير رغم أن حياة الأخير أكثر تعقيداً واحتشاداً بالأحداث. ويتساءل المرء إذا ما كانت حكاية الأوديسة تشكل إطاراً مرجعيًا لحكاية السندباد، والذى تحتل صورته، كما نعلم، جزءً هامًا من مجمل حكايات ألف ليلة وليلة.

ولكن، من هو هذا السندباد الذى تسنى له أن يصبح هذه الشخصية الشعبية التى ظلت تستهوى أفئدة القراء وعقولهم عبر القرون؟ إن حكاية السندباد ليست مجرد حكاية خيالية رغم كل العناصر العجائبية التى تضمّها، وهو لا يبدو قصيًا وبعيد المتناول كما هو حال الجُزر والبحار المجهولة التى يسافر فيها ويرتادها، ولا هو كائن مفزع شأن المخلوقات والوحوش التى يصادفها فى تجوالاته. إن توازن العالم الموضوعى اللابشرى من الرعب والفزع الذى يتوق السندباد إليه يعود من خلال الخصائص الموضوعية البشرية التى يمثلها السندباد نفسه، مثل الشجاعة والصبر والاعتدال والاستقامة والإيمان بالبقاء. وتظل الرغبة فى الاستقرار والافتتان بالارتحال، كما سبق ورأينا، دافعَين متضادَّين يعيشان بتصالح وادع فى داخل السندباد الذى لا تساوره أى نزعة شك تجاه جلال الحياة. ويحلول رحلة السندباد السابعة، يتمنّى القارئ لو يستطيع أن يلتقى ذلك السندباد الحكيم اللطيف الجذل والمتفائل.

كيف لهذا السندباد القديم، والذى يعيش فى كل زمان مع ذلك، أن يُعاد إنتاجه فى الوقت الراهن؟ إن السندباد المعاصر غالبًا ما يتجذر ويتأثر بالواقع الكئيب الماثل الذى يجد نفسه عالقًا فى شراكه على نحو يتعذر الفكاك منه. إنه نوع من شخصية ثنائية، تختلف تمامًا عن السندباد القديم، ولو أنه يمكن التعرف إليها مباشرة ومنذ اللحظة الأولى على أنها هو بعينه، وتكون بطاقة الهوية قصاصة أو أخرى من صورة السندباد القديم.

على أى حال، يمثل سندباد اليوم رجلاً منخرطًا بجدية فى الوضع السياسى والاجتماعى القائم. وهو لم يعُد ذلك المرتحل الحر الذى اعتاد أن يغادر منزله بدافع من إرادته الحرة وأن يعود إليه محملاً بثروة من التجربة والمعرفة التى يتقاسمها مع أولئك الذين ينتظرون عودته بصبر نافد. وإنما، وعلى عكس السندباد القديم، نجد سندباد اليوم مثقلاً بتورطه فى التفاصيل المختلفة التى تنطوى عليها تفاصيل الحياة اليومية، والتى تتجلى فعلاً فيما أسماه وليامز "نوعية الحياة المشتركة" The common way of

life. وعلى عكس السندباد القديم أيضاً ، فإن السندباد الجديد ربما لا يُرى إليه على أنه "ابن الشعب" - 'the son of people' حسب تعبير كونراد فى روايته "نوسترومو"- والذى يجتمع أفراده حول ابنهم المرتحل فى حالة من الإثارة والتوق لسماع أخبار العالم التى لا يستطيعون إليها سبيلاً من خلاله. وباختصار، فإن الوشيجة الإنسانية بين السندباد ومجتمعه تبدو وكأنما قد انفكّت فى هذا العالم المعاصر.

وإذن، فالسندباد المعاصر هو رجل محزون يعانى من الاغتراب، والذى أصبح ضحية للسلطة التى تَرى إليه على أنه يشكل تهديداً لمؤسسات المجتمع الساكنة والمستقرة، وتقوم بالتالى بتجريده من الكرامة والتوقير اللذين اعتاد التمتع بهما بين مواطنيه. لقد بات السندباد المعاصر منبوذاً ومتروكاً بلا حول نتيجة لوعيه طبيعة الحياة الفقيرة والمستلبة التى أرغم على أن يحياها فى حالة من العزلة. كما أن وجوده المنعزل، كما يراد لنا أن ندرك، ليس ناجماً عن ظروف طبيعية مما يمكن للمرء أن يتغلب عليه بالإرادة القوية والجلَد كما نجده مقارنة فى حالة السندباد القديم. فبينما كان السندباد القديم يمثل احتفاءً بحرية الفرد وبالروح الجماعية والتعاطف والشجاعة والنوايا الطيبة وما شابه، أصبح السندباد المعاصر مجرد بكائية على غياب هذه الأشياء جميعاً. وهكذا ، فإن المزج بين السندبادين، إنما يعبِّر عنه بنوع من الموازاة، والتى تجسد بدورها تلك الأزمة الماثلة فى وعى الكاتب العربى المعاصر.

فى تلك الكتابات التى ضمتها بطون المجلات المعاصرة، يمكن التعرف إلى منهجين متمايزين فى التعاطى مع السندباد: يتسم أولهما بذلك الشعور الغامر بالحنين إلى السندباد القديم كما نجده مثلاً فى العناوين التالية: "ميناء السندباد"، "السندباد العربى"، و"متى يعود السندباد؟"(١) وتتشابه هذه القصائد فى استخدام السندباد كموتيف بغية استدعاء رومانسى للأيام السعيدة الخوالى. وربما يكون السندباد هنا محض تمجيد لشهرزاد، خالقة ذلك الرحالة العظيم، كما نجد فى القصيدة الأولى. ويمكن التعرف إلى السندباد أيضاً على أنه شخصية تاريخية، كما نجد فى القصيدة

الثانية التى تتخذ شكل حكاية طويلة عن أسامة بن منقذ، وهو رجل أدب ومقاتل ضد الصليبيين. وربما يكون السندباد الجديد تعبيراً عن التوق إلى عَود ميمون للسندباد القديم الذى سيجلب فى ركابه، إذا ما عاد، الخصب والحياة على النحو الذى يمكن أن يجلبه المطر. وعلى أى حال، فإن مقاربة السندباد هنا ربما تتخذ سمة خطابية أكثر من كونها تتخذ شكل مجاز مطور أو موتيف.

أما المنهج الثانى فهو يختلف، بمعنى أنه عبارة عن وعى مُمَسرح، حيث يجرى تطوير ذاكرة السندباد القديم والدفع بها إلى التكامل والتحول إلى وعى جديد، وعلى نحو يجعل من الصورة الكلية للسندباد حاذقة كفاية كيما تعبر بفعالية عن الوضع الراهن الذى يعيشه الكاتب. هذا المنهج الثانى هو الذى أود أن أستدل عليه بعرض بعض القصائد والقصص القصيرة، والتى تستحق كلها فيما أعتقد شيئًا من الدراسة المفصلة. ومع ذلك، وقبل أن أمضى قدمًا، فإنه ربما يجدر بى التحدث قليلاً عن حكاية مسرحية وقصة قصيرة كانتا نشرتا فى وقت أبكر من القرن العشرين، وفى وقت شديد الحرج من التاريخ العربى المعاصر.

* * *

ثمة إشارة مبكرة إلى السندباد فى الأدب العربى المعاصر فى عمل كان كتبه ميشيل عفلق تحت عنوان: "موت السندباد: مسرحية فى فصل واحد". وهو عمل يتخذ شكل تفاعل درامى بين السندباد من جهة وبين المجتمع ككل من ناحية أخرى، حيث يجرى استدعاء السندباد بطريقة ساخرة لإضاءة الوضع الراهن بتعبير منطوق مما تتفتق عنه خبرته وحكمته. ويقوم أناس مختلفون بحثّ السندباد على الكلام أملاً فى أن يعرّض نفسه للإهانة العلنية. وعندما يفتح فمه فى النهاية ليتكلم، تخرج مِن فيه حيّة، وتنتهى المواجهة باستنتاج مفاده أن موت السندباد هو الذى يمنحنا إمكانية البقاء.

إن تلك المواجهة غنية بالكشف، خاصة عندما يُنظر إليها فى ضوء مرجعيتها التاريخية (باستدعاء الماضى والتأمل فيه). ويبدو الأمر وكأنما كان عفلق يستشرف مستقبله السياسى عندما كتب هذه القطعة المسرحية عام ١٩٣٥ . ففى عام ١٩٥٢ "انحدر (عفلق) إلى السفينة" (بتعبير باوند فى افتتاحية كانتو ١)، وغادر شاطئ لبنان الفينيقى للأبد، قائلاً القليل أو لا شىء بعد أن اعترته الخيبة من رفاق حزبه.[٣] وربما نتذكر هنا كيف أن أوديسيوس استطلع مستقبله كرجل لا حظ له، سيكون بلا رفاق ممن يمكن أن يجتازوا معه مهالك الرحلة.

إن هذه الحكاية تثير الاهتمام بشكل خاص لأنها نبوئية بما لا يقبل الشك، ولأنها تبدو كما لو أنها لخصت وضع الكاتب العربى كسندباد قبل عقدين من ظهور أولى المعالجات المسهبة فى أواسط الخمسينيات - والتى ستتم مناقشتها بشىء من التفصيل فى هذا الكتاب. فى هذه الرؤية النبوئية نجد السمات الرئيسية للسندباد المعاصر، سواء فى شكل المسافة بين الكاتب العربى وعالمه أو فى فكرة الاضطهاد الذى يمارسه مجتمعه ضده بشكل أو آخر. ويمثل سندباد "عفلق" شيئًا أشبه ببروميثيوس طليق، أو بشهيد أو مسيح، والذى يفضى موته، على النحو الذى تنتهى به الحكاية، إلى إهداء الحياة للآخرين. وهو لا يحتمل عبء الاتهامات والحكايات المختلقة التى تحاك ضده فحسب، بل هو يحمل خطايا شعبه وحده، تمامًا كما يفعل نبى.

إلى ذلك، وفى عمل آخر ظهر فى نفس الوقت تقريبًا، يقوم عفلق بتأطير محاولاته الرائدة بمنظور دنيوى أكثر من كونه دينيًا أو أخلاقيًا. ويمكن اعتبار قصته "السندباد وعشيقته" واحدة من بواكير الأقاصيص فى العربية المعاصرة، والمتكئة على حكاية السندباد بحيث تشكل فى ذاتها محاولة ناجحة فى إعادة تخليق تراث حكايات ألف ليلة وليلة واستخدام موتيفها. وتكشف الملاحظة الافتتاحية التى تقدم للقصة عن أن محرراً لا اسم له (من الواضح تمامًا أنه عفلق نفسه) يبدو شديد التقدير للعنصر الجمالى فى القصة. ففى المقام الأول، توجه الملاحظة اهتمامنا بشكل غير مباشر إلى حقيقة أن

القصة لا توظف تتابعًا متساوقًا للأحداث، وإنما هى تنتظم شبكة من العلاقات المشتبكة نفسيًا واجتماعيًا، فلسفيًا ورمزيًا، وبراغماتيًا وتاريخيًا، وهو ما يعنى ببساطة أن القصة تكسب قيمتها من خصيصتها الداخلية وليس من بعدها الشكلى الظاهرى. وإضافة إلى ذلك، تشير الملاحظة إلى فضيلة القصة القصيرة، حيث يحقق الكاتب، كما هو ملاحظ، نجاحًا رغم اتسام القصة بضيق المساحة التعبيرية من حيث بنيتها. أما الشىء الأهم من ذلك كله، فهو وعى المحرر بقدرة الكاتب التخيلية، والتى تحتجب خلف اللغة المجازية التى تنتظم القصة.

ويبدو المحرر وكأنما يعتذر عن الإيجاز، ولكن تعقيبه على الموضوع يبدو فائضًا ولا يمكن له أن يكون جادًا بأى حال، لأن هذا الإيجاز فى ذاته يحمل فى طياته تأثيرًا هائلاً للألفاظ. ونجد السندباد يواجه عشيقته برؤيا يبوح بها عن طريق المسرحة واللغة المجازية المقتصدة إلى حد الإفراط. وحتى مغزى القصة يأتى محكومًا بصورة جمالية، والتى تحول دون أن يصبح الموقف خطابيًا. وينجح عفلق فى صهر الشعرى (الغنائى) بالدرامى لإنتاج حكاية ذات تأثير كلى يشبه اللوحة الفسيفسائية.

إننا نشعر منذ الجملة الافتتاحية بالوحدة العضوية فى الحكاية حيث يجرى عرض كامل عناصر الحدث فى حالة من التفاعل ويقُدم المنظور نفسه على نحو مؤثر. حيث يوضع الليل، وبغداد: تلك المدينة العظيمة (والعشيقة أيضًا) والسندباد المرتحل، جميعًا معًا ويجرى تفعيلهم بمنظور مدينة هاجعة فى السبات مثل رحالة أصابه الإنهاك الشديد، بحيث غدا فاقدًا الرغبة فى الارتحال.

جرى تأسيس القصة على الليل بوصفه موتيفًا يحمل الكثير من الدلالة. ذلك أن الليل يمثل نوعًا من البدائية التى تمنحه قداسة أسطورية خاصة به، والتى تساعد السندباد على أن يرى رؤيته ويستعيد إرادة الاستنطاق والبحث. وعندما تتم الإشارة فى أواخر الحكاية إلى النهار الطويل فى الشمال فإن الراوى يوضح أن ضوء النهار الشاحب يصادق الليل حتى أن الأخير يصنع ستارة تعمق من غور الليل وغموضه.

وثمة فى القصة ما يحمل دلالة لا تقل أهمية، وهو أن القصة تنتهى فى الفجر حيث يتمكن السندباد من الاحتفاظ برؤياه ويتخذ قراره خلال الليل الأسطورى الذى يمكن أن يساعده على الرؤية أفضل مما فى ضوء النهار. ففى الليل، يستسلم السندباد بالتدريج إلى البدائى والأولى، تاركًا خلفه واقع الدعة والحياة السهلة السريع الزوال حتى يصل إلى مستوى أعلى من الوعى. فالسندباد إذن يمسك بحلم البحث ويتحرر من العالم المادى الرخى الذى يوثقه إلى الواقع السكونى المتجسد فى المدينة الكبرى. ويبدو البحث الذى يقحم نفسه فيه هو الوسيلة لتوليد الحياة (أو إعادة توليدها) فى هذه المدينة العظيمة. إنه وبغداد شىء واحد، كما تمثل عشيقته كناية موسعة عن المدينة العظيمة التى فاجأها نائمة فى الليل، ويمثل ذراعا العشيقة اللذان يخلص نفسه منهما ذلك البيت المريح الذى يتركه خلفه فى المدينة العظيمة.

ومع ذلك، فإن الموتيف الأساسى للقصة يقدم إلينا فقط قبيل النهاية عندما يخبر السندباد عشيقته بأن ما يدعوه إلى الارتحال هو تردد صدى الحكى الذى صدر ذات مرة عن شيخ هندى، عندما كان يعيش حينذاك حالة من اللامبالاة بعد أن أضجره الارتحال. وينطوى الموتيف على استقطاب يتم تخليق التأثير المأمول من تفاعله الداخلى. وتتمثل أطراف هذا الاستقطاب فى الماضى والمستقبل، الحدث والذكرى، الحدوث والحكى، هنا وهناك والآن وحينئذ.

تشكل هذه الإشارة إلى الشيخ الهندى فى المصطلح النقدى الحديث عنصرًا أساسيًا فى شعرية الحكاية حيث التقاطبات المذكورة قد اتخذت بنية تقوم وفقها بردم الهوة بين الخيال والواقع. ويبدو السندباد هنا شخصًا يستمتع باجتراح الحكاية من الواقع عن طريق الانتقال بيسر من عالم إلى الآخر كما لو كان العالمان متماثلين يستدعى وجود أحدهما غياب الآخر ويحرض على حضوره، وهذا هو حال الرغبة فى الارتحال، والتى تجعل من الحياة أكثر خصوبة وعطاءً سواء للسندباد نفسه أو لمدينته الكبرى على حد سواء.

ليس السندباد إذن رحالة عاديًا، وإنما هو قاص كذلك. بل إنه يتجاوز ذلك ليكون رحالة ومستمعًا حينًا (للشيخ الهندى) وقاصًا يمارس القص على مستمع آخر (عشيقته) حينًا آخر. وهو يتمكن من البقاء بدفع من هاتين الرغبتين الشديدتى السطوة فى الترحال وقص القصص. ويخبر السندباد عشيقته أن قدميه تصران على الحركة: "وذراعاى لا تهدآن إلا بمصارعة الأمواج والصخور."[1] وهذا هو أيضًا حال ذاكرته التى تحثه على إعادة الإمساك بسحر القص وفتنته. هذا الواقع يستدعى إلى الذهن مباشرة ما قاله السندباد البحرى للحمال فى حكاية ألف ليلة وليلة حين يقول:"اعلم أن لى قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لى وما جرى لى ..." ومثل السندباد البحرى، نجد سندباد عفلق وقد أتاه الإلهام وشرعت الحكاية فى التدفق على نحو يصبح فيه القص نوعًا من القدر حيث يقوم واحد بالقص وآخر بالاستماع، تمامًا مثل البحار القديم وضيف العرس أو مثل مارلو ورفاقه على ظهر السفينة نيلى فى "قلب الظلام".

٣ . شعر السندباد فى القصة القصيرة

كان الشعر بالتحديد هو الذى يحكم القبض على المشهد الأدبى فى الخمسينيات من القرن العشرين. وكانت المحاولات الرامية إلى تحديث الشعر قد اضطلع بها أشخاص أصبحت أسماؤهم علامات فارقة فى التاريخ الأدبى لتلك المرحلة. ونتذكر منهم فى هذه الأيام على سبيل المثال كلاً من درويش وأدونيس وحاوى وجبرا والخال من ضمن قائمة طويلة عصية على الحصر، بوصف هؤلاء هم الرواد الذين أسسوا للحركة الحداثية فى تاريخ الشعر العربى المعاصر. وفى تلك الأثناء، نتذكر الآن أشخاصًا آخرين مثل رشدى، والذى ربما كان يعتبر نفسه من المجددين فى ذلك الوقت، بوصفهم من الهواة. كما أن مجلات أدبية مثل مجلة "شعر" (أسسها الخال عام ١٩٥٧) كانت بالتأكيد أرفع مستوى من مجلة "القصة" التى كانت تقصد إلى تطوير فن القصة القصيرة.

مهما يكن واقع الحال، فإننى لا أنوى الخوض هنا فى الأسباب التى ربما تكون أفضت إلى سيادة الشعر على القصة القصيرة فى ذلك العقد بالتحديد. ولكننى أود القول إن روح العصر كانت تستطيب وتتطلب واسطة الشعر، وأن الشعراء أنفسهم قد عبروا فى شكل الشعر عما كان ليعبر عنه كتّاب القصة القصيرة فى شكل القصة. وربما يمكن للمرء أن يلخص العلاقة بين الشاعر وكاتب القصة القصيرة فى ضوء التماثل الذى كنت قد أشرت إليه بين السندباد الحمال والسندباد البحرى، حيث يخدم الآخر كملهم للآخر.

أما فيما يخص روح ذلك العصر، فإننا نعرف أن عقد الخمسينيات يمثل فترة تحولات فى التاريخ العربى المعاصر بالقدر الذى تعنى به أحداثه التاريخية على الأقل، بدءًا من إسقاط الملكية فى غير واحدة من البلدان العربية إلى هزيمة قوى أجنبية عظمى لدى غزو قناة السويس. وكان من الطبيعى لمثل تلك الأحداث أن تجعل الكتاب يشعرون بأن أمتهم كانت على أعتاب حقبة جديدة وبأن المؤسسات القديمة آخذة بالتداعى. ويبدو أن الشعر أكثر من القصة هو الذى كان أكثر الأشكال ملاءمة للتعبير بغية استدراج رد فعل مباشر. وعلى نحو ما، وجد الكتّاب أنفسهم يحتفلون بيوبيل للمرة الأولى فى تاريخهم المعاصر، وبدا لهم كما لو أن الحلم الذى طال انتظاره قد بات واقعًا. ولا بد أن الشعراء قد أحسوا بأنهم كانوا يشهدون استيقاظ النور فى فجر يوم طويل من التحرر والحرية، وبأن ثمة حاجة إلى رؤية شعرية للقبض على اللحظة وتوثيقها.

وإذن، فإنه ليس الموضوع هو الذى حدد مسار التعبير وواسطته، وإنما كان "رياح التغيير" التى جعلت الشاعر يرى أن الحلم لم يعد مجرد حكاية بعد الآن، وأنه ينبغى أن يأتى إلى المقدمة كيما يعبر عنه. وفى الظروف العادية، يفترض بالمرء أن يقول إن موضوعية الموضوع (كونه عامًا أكثر من كونه خاصًا) ربما كان من الممكن تكييفها بالقصة أكثر من الشعر. ومما لا شك فيه أن موضوع الواقع المعاصر كان محط اهتمام الكتاب بكليتهم، سواء كانوا من الشعراء أو من غيرهم.

لقد أصبح الشعراء أيضًا هم المتحدثون الرئيسيون باسم العقد نظرًا لأن معركتهم من أجل تحديث الشعر وتحريره من التقاليد الموروثة التى قيدته لقرون قد اندغمت فى مكونات المعركة العامة من أجل الحرية. وكان لا بد للواقع الجديد من شكل جديد للتعبير عنه. وقد ناقش جبرا هذه الفكرة ، والذى رأى فى شعر الخمسينيات تعبيرًا عن وعى جديد بات يميز المناخ الأدبى فى ذلك العقد (كما سيتضح لاحقًا فى هذه الدراسة)

ربما يمكن لنا القول إن كتّاب الخمسينيات قد كتبوا الشعر والقصة القصيرة ليس لأنهم كانوا مهيئين لتطوير الضرب فيما بعد فى عقدى الستينيات والسبعينيات فحسب، بل لأنهم استخدموا موتيفًا ينتمى أصلاً إلى مملكة القصة. كيف لنا إذن أن نفسر لجوء الشعراء المتكرر إلى السندباد؟

إن قصائد السندباد المتضمنة هنا بغية إخضاعها للدراسة والتحليل إنما تعبر عن قضية عامة أكثر من كونها شعورًا موضوعيًا والذى ينزع الشعر غالبًا إلى اختياره للتعبير. وفيما يخص الشكل، فإنها تشترك جميعًا فى خصائص القص بينما هى تحكى قصة السندباد الجديد. وعلى سبيل المثال، فهى تتضمن الوصف البدئى للقص والحوار والمونولوج والإثارة وصوت القص الذى يمسرح الشد (التوتر) القائم بين الشخص والشخصية الحكائية. كما أن هذه القصائد تنتهى إلى البوح برؤيا تتأتى بدورها كنتيجة للحلم الذى يكون فى طور التحقق.

ومع ذلك، فإن ذلك التداخل بين القصة المتأخرة والشعر الأبكر يمكن التدليل عليها أكثر من خلال فحص تأثير الواحد منها على الآخر. ومن الواضح أن شعراء تلك الفترة قد استلهموا الثقة من التقليد الحكائى للسندباد. وهو ما يمكن أن يكشف عنه مجرد اختيار الحكاية نفسها.

إن نظرة متأملة فى الفترة الأبكر من قصة الستينيات والسبعينيات إلى شعر الفترة المتأخرة ستجعلنا نرى أن السندباد قد استمر بالبقاء فى الفترة المتأخرة، ولكن

بصوت مختلف كلية. ذلك أن الحلم الذى ظهر فى شعر الخمسينيات من الرومانس القديم قد تحول إلى كابوس فى قصة العقدين التاليين. ولا شك أن روح العصر قد تغيرت تماماً. فقد شهد عقد الستينيات الكثير من الانتكاسات، بدءاً بالانفصال بين سوريا ومصر وانتهاء بالحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٦٧، وعلى نحو جعل من عقد الخمسينيات يبدو أشبه بصيف طويل. وعلى العكس من سندباد الخمسينيات الذى يصل فى فجر اليوم وهو يحمل رؤيا الحلم، أصبح سندباد الستينيات يصل فى الغسق دون أن يحمل من التوقع أكثر من العتمة القادمة. وفى السبعينيات بالطبع، وهو ما يكشف بوضوح عن أن توقعاته لم تكن بغير أساس. ولعل مقارنة بين سندباد سرور وحاوى من ناحية وسندباد قنديل والمسناوى من ناحية أخرى، توحى بالفرق بين السندباد الشاب الذى كان يحتفى بزمنه وبين سندباد الشائب الذى كان يكابد صنوفاً مختلفة من الاضطهاد الذى يمارسه عليه زمانه. ويمكن لمثل تلك المقارنة أن تكشف أيضاً عن الكيفية التى تحول بها الحلم فى الخمسينيات إلى كابوس فى الستينيات وعن محاولات الكتّاب لاستعادة الحلم الضائع.

يمكن لذلك التفاعل بين الشعر والقصة فى تلك الفترة أن يتضح أكثر لدى إجراء قراءة مقارنة لقصيدة حاوى "السندباد فى رحلته الثامنة" وقصة عبد الرحمن فهمى "رحلات السندباد السبع وما جرى له فيها من الحوادث العجيبة والمصادفات الغريبة". ويمكن تلخيص القصة كما يلى: يدعو السندباد أصدقاءه ورفاقه للانضمام إليه فى حفل طعام وشراب. كما يعرض أن يخبرهم بكل شىء حصل له بأقصى قدر من الصدقية. وفى هذا الجمع ينتقد شهرزاد التى تزور الحقيقة، وشهريار لهروبه من هذه الحقيقة. ومع ذلك فإن شهريار يقع تحت إغواء شهرزاد التى توصف على أنها أفعى ناعمة مغوية، وهو يلين ويخضع بينما تتوسل إليه للإبقاء على حياتها، لأن إمكانية القصة التى تتمكن من استخلاصها من السندباد تساعدها على النجاة من حكم الموت الذى أصدره شهريار. وتدفع بالسندباد إلى إدراك أن الكلمة القوية تضم فى جنباتها نعمة البقاء، وأن العالم سيصل إلى نهايته إذا ما حدث وأن اختفت الكلمة. كما أن

السندباد يغويه عرض شهرزاد بأن تجعله (وتجعل من نفسها) خالدين عن طريق قص حكاية رحلاته السبع التى تتوسل إليه أن يفضى إليها بمجرياتها. لكن النتيجة تكون مخيبة، لأن السندباد يعرف من الآخرين أن شهرزاد قد شوهت قصة حياته عندما قدمته على أنه مجرد مغامر جيد الحظ. كما يعلم السندباد من الناس أن هناك رحالة أعلى شأنًا منه هو حسيب كريم الدين (اسم خيالى) والذى استطاع أن يشرب إكسير الحياة وأن يرى السماوات السبع إضافة إلى ما هو مخبوء تحت الأرض. وهكذا، يقرر السندباد أن يقص قصته لتصحيح صورته فى أعين الناس ويضع الأمور فى نصابها، إذ ربما يمكنه ذلك من استعادة ثقته بنفسه وثقة الآخرين به. وهو يطلب إلى مستمعيه أن يلفتوا خلفهم إلى استغلال شهرزاد له وأن يعتمدوا على روايته هو بدلاً من روايتها.

تبدأ الحكاية وتنتهى بالرحلة الأولى، والتى تنتهى بوعد من السندباد بأن يخبر جمهوره بما حدث له بعد أن نجا من خطر تلك المخلوقات الشريرة التى واجهها.

تخبرنا الرحلة الأولى أن السندباد فى ضائقة مالية ودين وأنه يختبر وسائل عديدة لسداد دينه حتى لا يباع قصره بالمزاد. وبعد أن يفشل فى الحصول على ما يريد، يطلب المساعدة من هارون الرشيد كملتجأ أخير. وهناك يتم الإلقاء به فى حفرة عميقة تحت الأرض حتى يدفن حيًا مع الأموات. ويفزع السندباد بالطبع عندما يجد نفسه فيما يشبه حجرة الأهوال.

إن أكثر أوجه التشابه وضوحًا بين سندبادىّ حاوى وفهمى إنما يتعلق بصوت القص. حيث يستخدم الراويان استراتيجية تنتهج تولى أمر القص بأنفسهم بدلاً من إنباء القصة عبر راوية وسيط هو الشهرزاد. ويقصد كل منهما إلى تأكيد أن الحقيقة كانت قد حجبت وعمى عليها. ويخبرها راوية حاوى بأنه يقص ما يعرفه الناس عنه عادة مثل تلك الحوادث المثيرة من أمثال قصة الغول، ودفنه حيًا وما شابه، وهو ما يشى ضمنيًا بأن حقيقة أمره غير معروفة للناس من خلال الحكاية التقليدية القديمة. ويقوم فهمى، من ناحية أخرى، بمسرحة الوضع ويخبرنا علانية أن ما يعرفه الناس عنه

بعيد كل البعد عن الحقيقة، وبأنه قد تعرض لتشويه متواصل. ومع ذلك، فإن أيًا منهما لا يخبرنا عن ماهية تلك الحقيقة، وهما يختلفان فى الصورة التى يقدمانها عليها. فيخبرنا راوية حاوى بأن الحقيقة مكبوتة (محبوسة) وبأن عليه خلقها بينما هو يحول خيال الرومانس القديم إلى حلم يتصل بالواقع الراهن. وأما صورة فهمى فإنه يمكن مقاربتها فى ضوء الطبيعية Naturalism والتى تنزع إلى رؤية الأشياء كما تحدث بشكل طبيعى (يصر الراوى على قول الأشياء كما حدثت له فعلاً). ومع ذلك، وعلى العكس من رؤية حاوى التى تتمتع بمنظور، فإن رؤية فهمى لا تمتلك مثل ذلك المنظور، بل إنها لا توحى بوجود شىء فيما وراء ما يقوله لنا فعلاً.

أما وجه التشابه الآخر بين الاثنين فهو ما يتعلق بموضوع المقاربة، وهو الصلة بين عزلة الفرد النفسية وبين التفكك الاجتماعى الذى يعترى المجتمع برمته. ويتم التعبير عن تلك الموضوعة فى قصيدة حاوى من خلال مجاز البيت (الوطن أو المسكن) وقد تم إفراغه بحيث يمكن للبيئة الجديدة أن تكون مهيئة لحياة جديدة: "سلَخْتُ ذاكَ الرواقْ/ خلَّيتُهُ مأوى عتيقًا للصحابِ العِتاقْ/ طهَّرتُ دارى من صدى أشباحِهِمْ". أما المجاز الآخر الذى يستخدمه الراوى للتعبير عن النفاق الاجتماعى فهو: "عسَلِ الخليفهْ" "وقهوةِ البشيرْ" والذى حل محل نسخته الأولى من القصيدة التى كانت ظهرت من قبل فى مجلة "الآداب".

وتفصح عن صورة ذلك الانفصال أيضًا تلك العلاقة القديمة الفاسدة بين الرجل والمرأة، والتى ربما تحيل إلى شهرزاد وشهريار:

وما فى دمِها من عُنصُر الغَجَرْ
والنَمِرُ الأعمى وحُمّى يدِهِ
فى غَيرَةِ الذكَرْ:
"لوركا" و "عرسُ الدمِ" فى إسبانيا

وسيفُ ديكِ الجنّ في حماهْ،

العنقُ العاجيُّ نهرٌ أحمرٌ

يا هَولَ ما جمّده الموتُ على الشّفاهْ.

فى قصته القصيرة، يطور فهمى الصور التى يستخدمها حاوى فى قصيدته للتعبير عن الأهوال "المتجمدة على الشفاه". ويقدم لنا صوت القص فى قصة فهمى تفصيلاً وتوسيعاً لتلك الكنايات والمجازات الشعرية الدقيقة. وعندما تكون ثمة حاجة إلى قراءة قصيدة حاوى، فإنه يمكن لقصة فهمى أن تساعد على أفضل قراءة ممكنة، والتى ستضىء بلا شك تلك الصور والكنايات التى تحفل بها صور الحية والنمر وعسل الخليفة والصور المهولة التى يضمها ذلك الرواق.

ومع ذلك، فإن مساهمة حاوى الرئيسة، وغير المباشرة مع ذلك، فى القصة القصيرة من خلال شعره إنما تكمن فى تركيزه على الرؤيا أكثر من ذلك الخبر "الذى يحدو به الرواة". إنه تركيز الإمكانية اللغوية فى اللغة هو الذى يخلق ويعيد تخليق تأثير جديد. وفى مواجهته مع شهرزاد، يكرر فهمى إلى حد مضجر إيمانه بقوة الكلمة ودورها فى خلق العالم. وهو يخبر شهرزاد أن "قصصه هى كلمة الإنسان". أما الإطار الجامع لقصيدة حاوى، فهى الرحلة "الثامنة" بعينها والتى تقف على طرف نقيض من الرحلات السبع السابقة. وعلى عكس السندباد القديم الذى يعود من كل رحلة محملاً بالربح ورأس المال وحكايا المغامرات التى يقصها، فإن سندباد حاوى يخرج من رحلته الثامنة سندباداً رؤيوياً حالماً والذى فقد كل المكاسب المادية التى كان غنمها فى رحلاته السابقة السبع. وعلى نحو مشابه، يثور فهمى على شهرزاد لأنها صورت سندباد على أنه مجرد مغامر محظوظ ومرزوق. وهو مثل حاوى يوظف نفس إطار العمل، حيث يستخدم رحلة واحدة وحيدة لقصته، رغم أنه يتخذ مساراً مغايراً، لأنها الرحلة الأولى، ومن الواضح أنه أراد لها أن تكون الرحلة الوحيدة. وربما يكون هذا المسار قد ساعده فى أن يكون غامضاً ومراوغاً فيما يتعلق بإنهاء حكايته، والتى تركت نهايتها مفتوحة

بينما يدعو مستمعيه إلى تخيل ما يمكن أن يتلو الرحلة المرعبة، وهنا تكمن النقطة التى تفترق عندها القصيدة والقصة، ربما للإيحاء بروح العصر المتغيرة أكثر من الإفصاح عن تمايز رئيسى فى الضروب.

٤) نحو فهم معاصر

يستدعى وضع الكتّاب العرب فى أواسط القرن العشرين، بشكل ما، وضع الكتّاب الإنجليز قرابة نهاية القرن التاسع عشر، تلك الحقبة من تاريخ الأدب الإنجليزى التى يشار إليها أحيانًا باسم "نهاية الدورة" Fin-de-siecle[٢] ومنذ أواسط الخمسينيات وما تلاها، أصبح الكتّاب العرب مسكونين بهاجس موضوعة التفسخ والانحطاط التى وسمت المناخ الأدبى عند الكتاب الإنجليز فى تسعينيات القرن التاسع عشر. لقد عايش هؤلاء الكتاب الشعور بأن الحاضر، الذى هو امتداد للماضى، كان يعانى حالة من الهمود والسكون، والتى ستفضى حتمًا إلى الانحلال والتفسخ. وقد أرادوا إلى ذلك أن يروا الأنماط الراسخة للحياة والفن وهى تختفى، أو تتحرك على الأقل إلى طور جديد. ويمكن للمرء أن يتصورهم وهم يجمعون على تقاسم صرخة دوريان فى مسرحية وايلد "صورة دوريان جرى":

"نهاية الدورة"، غمغم اللورد هنرى.

"نهاية الكون"، أجاب مضيفه.

"أتمنى لو كانت نهاية الكون"، قال دوريان وهو يتنهد.

"الحياة خيبة أمل كبيرة" (الفصل XV)

ثمة فى العربية قول مكافئ لمقولة "نهاية الدورة" وهو "آخر زمن"، وهو ما يقال عادة فى أوقات الخيبات الكبيرة. ومع ذلك، فإن الوضع يمكن أن يتجلى من مقالة راجع فيها جبرا إبراهيم جبرا قصيدة خليل حاوى "السندباد فى رحلته الثامنة"

فى مقالته المعنونة "زحزحة الباب العملاق"، والتى تظهر ضمن مجموعة من المقالات والمواد تحت عنوان "الرحلة الثامنة"، يقدم جبرا قراءة تحليلية لبدايات ما يسمى بالشعر العربى "الجديد". ويشير جبرا إلى عدد محدود من الأشخاص المغمورين الذين لا يحظون بالاعتراف ممن أخذوا على عواتقهم هز أساسات ذلك الباب العملاق الذى أصر آلاف من الناس على إبقائه موصداً فى وجوههم. وتضم تلك الجماعة المحدودة كلاً من نجيب الريس الذى كانت مجموعته "موت الآخرين" الدافع وراء كتابة المراجعة، وتوفيق الصايغ، وجبرا نفسه كما هو واضح. ولعل هناك اسمًا آخر كان ينبغى أن يعتبر عضواً فى المجموعة رغم عدم ذكره، وهو خليل حاوى.

لعل من المثير للاهتمام أن يتقاسم الشعراء الأربعة أرضية المنفى المشتركة، والتى تشكل بدورها الإطار الذى ينتظم شعرهم. وقد كتب الأربعة أشعارهم من على ضفة نهر كام، أو فى قطار لندن – كمبريدج، أو فى شارع أكسفورد أو مقاهى سوهو. من تلك الأماكن كانوا يطلون على أوطانهم التى تفصلهم عنها آلاف الأميال، ويستحضرون ماضيهم وتقاليدهم التى تعود ضاربة فى التاريخ إلى مئات السنين. فكان لبدء تجربتهم، والحالة هذه، لمسة منفى أشبه بلمسة جويس.

يحدثنا جبرا فى مقالته عن تجربته الخاصة عندما كان طالبًا فى كمبريدج فى أواسط الأربعينيات، ويقول إنه اختار الكتابة بالإنجليزية لأنه لم يستطع أن يجد فى العربية تلك الأشكال التى ترقى إلى الإفصاح عما يريد أن يقول. وهو يتذكر أيضًا خيبة الأمل المريرة التى اعترته عندما بعث له أخوه بمجموعة شعرية لمحمود على طه، والتى كانت تعتبر فى تلك الأيام معجزة فى الخلق والإبداع. وكان شقيق جبرا قد افترض أن جبرا ربما يتأسى بشاعر "الملاح التائه"، عنوان مجموعة طه. وبدلاً من ذلك وجد جبرا أن شعر طه ليس سوى "هراء" ومجرد نظم موسيقى طفولى وتعبيرات ممجوجة، والتى اجتمعت كلها فى تلك القصائد.(٣) وقد أصيب جبرا بخيبة أمل مماثلة عندما عاد إلى قصائد أحمد شوقى "تلك المنمنمات العثمانية، والتى لم تعد تستطيع أن

تصمد أمام تجربة حرب مدمرة". (٤) ويستمر جبرا في تحليل الوضع بطريقة تذكر بالكتاب الإنجليز ى نهايات القرن التاسع عشر، والذين كان ييتس قد أطلق عليهم اسم "الجيل التراجيدى". ولعل فيما قاله جبرا ما يستدعى اقتباساً مطولاً مستحقًا:

"لقد أصبحنا يومئذ -وإن كنا قلة لم يعترف بنا أحد بعد- جزءًا من عصر بات "الجمال" السطحى فيه شيئًا مذمومًا، أقرب إلى "جمال" الزهور الشمعية المصطنعة التى لن يقبلها ذوق لا يجد متعته إلى فى توتر التجربة وزخم الحس والعنف والمأساة. نحن لم نعد نطلب "الجمال" من الفن، بل الشدة والكثافة والقوة، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفًا للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه. ما عدنا ملاحين تائهين فى جندول يحمل شقراء من البندقية، بل نحن بحار ومتاهات وجبال ومضاجعة وموت وأبطال خياليون نعبر عالمًا من الكوابيس. بتنا نريد فى الشعر الحركة، والمفاجأة، وتقويض قلاع الوهم فوق الرؤوس. هذا ما قلته حينئذ، وما زلت أقوله. ولذا كتبت شعرى بالإنكليزية لأنى وجدت فى أشكاله المتجددة أبدًا متسعًا لبناء الرموز الفوارة فى أسطر قلائل، حيث تغدو الألفاظ قذائف نارية تتفجر فيتناثر لألاؤها ووميضها فى معان تتساقط على الذهن بعد ذلك كالمطر. هكذا أردت الشعر العربى- وكان لا بد من الانتظار، والمحاولة، ومجابهة الصم والعمى ومجدى الخيال بضعًا من السنين، قبل أن تتبين سمات الأسلوب الجديد فى الشعر العربى". (٥)

إن مزاج جبرا التعبيرى هنا يرجع صدى المشهد الأدبى الذى عاش فيه أولئك الكتاب الإنجليز الذين أصبح فنهم يتسم بكثافة الشعور والثورة ضد الأسس الراسخة للماضى. ثم يقتبس جبرا قصيدة نجيب الريس "توفيق صايغ والضياء الضرير" لكى يمثل على حيوية شعر المباشرة الذى يحاوله زميله الشاعر، ولعل قراءة متفحصة فى القصيدة تفضى إلى استدعاء نتاجات شعراء إنجليز من أمثال إيرنست دوسون وجون ديفيدسون وليونيل جونسون وآخرين. ومع ذلك، فإن الشعر العربى المعنى يعرض لأكثر من مجرد التفسخ والكثافة والاستطيقية ولمجرد رد الفعل والارتكاس ضد الماضى.

فعلى سبيل المثال، كان الكتاب الإنجليز قانعين بإنهاء احتجاجهم على ثقل التراث من خلال الشهادة الفردية، لأنهم رأوا إلى المعركة بوصفها معركة المجتمع ضد الفرد، أى أن الإنسان والفنان قد أصبحا واحداً فى المعركة من أجل حرية المجتمع. وفى تلك المعركة، انتقم شعراء "الجيل التراجيدى" من المجتمع عن طريق إنهاك أنفسهم عاطفياً وحتى فيزيائياً، وهى ميزة لم تكن لتتوافر بسهولة للكاتب الفرد فى وقت أبكر من القرن عندما كانت الذات الاجتماعية هى السائدة بوضوح.

أما الكتاب العرب من جهة أخرى، فإنهم لم يكونوا غير قانعين بتلك الفترة الطويلة من الركود التى سادت القرن الذى ينتمون إليه فحسب، وإنما أيضاً بتاريخ طويل يمتد بعيداً فيما وراء تاريخ القرن نفسه. لقد كان ذلك العبء الثقيل من الماضى هو الذى شعر الكاتب العربى فى تلك الحقبة أنه يحمله على كاهليه، وهو تاريخ مختلط من السياسة والمجتمع. وربما كان هذا هو السبب فى أن الكاتب العربى لم يستطع تحمل تبعات إيجاد الخلاص من خلال الهوية الفردية للفنان، أو فى نوع من الانفصال، والذى كان فى الحقيقة هو الهدف العام للكاتب الإنجليزى منذ الجزء الأخير من القرن التاسع عشر. وهذا ربما ما يفسر السبب الكامن وراء نزوع الجادين من الكتّاب العرب إلى الالتزام بالقضية العامة على نحو لا يمكن تجنبه، وشعورهم بأن أى نزعة غير ملتزمة فى الفن سوف تبدو وكأنها غير واقعية.

ويلاحظ جبرا بوعى أن صوت أولئك الشعراء الذين أشار إليهم إنما يمثل أكثر من صرخة فى العراء. إنه صوت يذهب بالتأكيد ليتجاوز اليأس والقنوط. إنه صوت ذو منظور. وفى سياق تعليقه على شعر الريس الذى يقتبسه يقول جبرا:

"أبيات تجتزئها العين من هذه القصائد، وإذا هى تتصل وتتراكم وتتجسد. إنها السفر إلى الأقاصى، من الأقاصى. حدة الشهوة فى عالم يعشقه الشاعر ويحقد عليه، تتخذ شكل الشهوة فى الإبحار أو ركب "المهر البيضاء" أو القطار فى سهول أو بحار من الكآبة –السفينة فى طيات كل حلم هنا،الابتعاد إلى جزيرة أشبه بجزر البحار

الجنوبية حيث نخيل الشاطئ والرمال والشفاه المحرقة والغيبوبة الأخيرة. ولكن هذا الإبحار نفسه لدى الشاعر دوران على النفس، على الشيء، على المعشوق، على المحقود عليه. إنه يبتعد عنها جميعًا ليشتد دنوًا منها، إنه يهرب منها لكنى يحملها على كف يده وبين أهدابه. فالسفر هنا ليس فى الواقع سفر الهرب والفناء فى وهم أفيونى. إنه سفر البحث والسؤال، يتخذ شكلاً تعميميًا يدخل فيه كل من لدى الشاب ما عجب وخوف وشهوة عند رؤية الدنيا رؤية معشوقة عارية النهدين على طالب فى جامعة- ويتخذ أحيانًا شكلاً أخص بالشاعر نفسه عندما نعلم أنه يعود فعلاً من لندن إلى كمبردج فى قطار الليل كل اثنين، كما فى قصيدة "توفيق صايغ والضياء الضرير". (٦)

إن جبرا يرى هنا إلى شعر الريس وأقرانه من الشعراء على أنه أكثر من مجرد "عاطفة قديمة، معزولة ومريضة" كما يرى دونسون Downson ، أو ما يقوله ضباب وايلد Wilde فى قوله "ضباب أصفر يزحف من تحت الجسر". إنه يذهب إلى ملاحظة ذلك الاهتمام العميق الذى يحمله أولئك الشعراء تجاه الإنسان – فى- المجتمع، والتى تشكل خصيصة لعقد آخر من عقود الشعر الإنجليزى، وهى حقبة الثلاثينيات، والتى عادة ما يشار إليها على أنها حقبة جيل أودن Auden. وربما يستطيع المرء القول إن ذلك الشعر الذى ناقشه جبرا إنما هو مزيج من العاطفة الشخصية التى وسمت العقد الأصفر الذى شكل آخر عقود القرن التاسع عشر وبين تعلق العامة بأولئك الشعراء الملتزمين اجتماعيًا من الكتاب الإنجليز فى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين. وربما كان جبرا يرغب فى ترديد كلمات أودن التى تتعلق بالتزام الفنان اجتماعيًا: "إننا جنود عصرنا الإلزاميون" و"ليس ثمة سياسة ممكنة للعزلة"، (٧) أو أنه ربما يرغب التعبير عن الوضع بأبيات برنارد سبنسر Bernard Spencer، والتى كثيرًا ما يجرى اقتباسها بوصفها الصوت الذى يعبر عن عقد الثلاثينيات:

ثمة الرغبة فى حدها الأدنى

بدوام الأشياء الأساسية فى الحياة،

بالأبناء والأصدقاء ونوال المرء ما يقيم أوده

ومفتاح امتلاك مهارة عظيم:

الحياة التى يخونها الجنرالات والمصرفيون(٨)

ومع ذلك، فإن صوت جبرا وأقرانه من الشعراء لا يتسم بذلك الكشف الذى اتسم به صوت الثلاثينيات ذاك، لأنه تعمق بكثافة عاطفتهم الفردية. ويرى جبرا أن الصورة هى التى تضفى على شعر العصر وقصته ضرورته وإلحاح الحاجة إليه. وكما يقول: "السفينة فى طيات كل حلم". وفى هذا البحث، فإن الشاعر السندباد، كما يتخيله جبرا، لا يعرف وجهة محددة بعينها، وعندما يختفى، فإن قوة مضادة تنهض حتى تحتوى مثل هذا الإحباط أو تحوله إلى قوة إيجابية. ويذهب جبرا إلى ملاحظة أن السؤال يحمل فى ثناياه استنطاقًا لا نهاية له، والذى مع ذلك، لا ينتهى إلى إجابة الخيام التقليدية التى تدور حتى يتردد فى إجابة إيليا أبو ماضى "لست أدرى"، والتى لا ينجم عنها سوى التطير والإحباط.

إن جزءًا من الجواب، كما يعلق جبرا، يتجلى فى رفض الشاعر لمجمل الواقع من حوله، والذى يرى إليه على أنه شديد الإرباك حتى يكيف معه توقه إلى حياة جديدة.

من هذه الصورة الكامدة للواقع، كما يعلق جبرا، ينجم الشق الآخر من الجواب، أى أن صرخة الشاعر الآتية من أفق بعيد والآتية عبر نفس الباب الصدئ الذى لا ينى يلازمه. ويقول الشاعر: "من هذا الباب نفسه سأعود-"، ولعل المركب لا يغرق، فيصل "بالدمقس، بالبخور، بالدمقس، بالندى" وبعد التشرد "على أعتاب كل الديار". ثم يقول جبرا إن الشاعر ربما لا يعود بالضرورة بالجرة الذهبية مثل جاسون، وإنما قد يعود مثل يوليسيس ليرى: "بيتى خراب، جدرانه تهوى، أبوابه الموصدة مصدعة". سيعود إلى الساعة القديمة التى "لا تعلن الزمان، كأن الزمان انتهى/ وكان آخر ما فينا/ قد مات/ مع الآخرين". (٩)

يختم جبرا مراجعته بالقول إن الشاعر يعود بعد الترحال، وبعد أن يكون قد تاخم الموت مع الآخرين، مناضلاً الشك من أجل اليقين، وعائداً من العالم عالم الموت السفلى الذى أدار له ظهره، لكنه الآن عاد لينقب فيه ويسأل عنه محملاً برؤيا جديدة.

٥ . السندباد الحمال: منزل ذو إطلالة

فى شكلها المعلن، تتبع قصيدة سرور نهج شكل تقليدى فى القص: حيث يقوم راو بقص حكاية شهرزاد التى تقوم بدورها بقص حكاية السندباد. ولعل هذا الشكل من القصة-فى -قصة هو ما ينتج على نحو موارب دهاء كامل الحكاية وإحكام حبكتها من خلال تلك المسافة العلائقية التى تسم ذلك التفاعل القائم بين كل من الراوى وشهرزاد والسندباد. وعلى سبيل المثال، نجد الراوى يخبئ نفسه خلف شهرزاد على نفس الشاكلة التى تختبئ بها شهرزاد خلف قصة السندباد. والنتيجة أن قصة واحد هؤلاء تصبح على نحو حتمى قصة الآخر. ومثل السمفونية تنقسم قصة السندباد الحمال إلى أربعة أجزاء: الجزء الأول منها هو قطعة موسيقية تقدم فيها شهرزاد احتفالية بالحياة رغم حتمية زوالها بينما هى تغنى لذلك الجزء الجذل من الحياة والذى يسبق الموت. وتبدو أغنيتها أقرب إلى الترنيمة أو التمهيد حيث لا تصبح العمومية التى تسم العرض مخصوصة إلا فيما بعد فى الأجزاء الأخرى من الحكاية.

أما الجزء الثانى فهو وصف للواقع الذى يجد السندباد نفسه مسجوناً فيه. وهو واقع جهنمى إلى حد يدفع بالسندباد إلى التفكير فى مغادرة بيته وزوجته وأبنائه ومواطنيه. "وقيل شارف المحيط فى صباح"، وهنا تبدأ رحلته وكأنما فقدت تواصلها على حين غرة، ولكن ذلك القطع يجىء بغية إجراء مراجعة لمجمل وضعه من خلال الانخراط فى تأمل عميق. ففى طلب الحقيقة،يسائل العناصر المختلفة فى العالم الموضوعى من حوله: "وأين ينتهى الرحال بالطيور !!"، ويتساءل المرء فى الواقع إذا ما كان هذا البيت هو مصدر مقطع درويش الشهير "وراء السماء الأخيرة" الذى استلهمه

إدوارد سعيد عنوانًا لكتابه. لكن الجزء الرئيسى من تساؤلاته يجيء عندما يقول:

ففى الوجود من طعام

وفى البحار والهضاب من نضار

كفاية البشر

فمالنا جياع !؟

ويعيد هذا التساؤل إلى ذهنه صورة وطنه، مدينة العذاب حيث الناس محكومون بالجوع والموت. وهو إلى ذلك يتذكر عائلته ويدفن دموعه فى الرمال، والذى كان فى جزء أبكر من القصيدة قد ساءلها عن الحقيقة. لكن سندباد سرعان ما ينتبه إلى نداء يجيء من العتمة مثل حزمة من الضياء، وهو ما يحمل السندباد المحزون على الابتسام.

يكرر الجزء الأول ما انتهى إليه الجزء السابق، لكن ذلك يجيء وحسب لتعزيز النداء: "سفينة هناك فى المدى البعيد/ كأنما جناح طائر وضىءْ.."، ويأسر مشهد السفينة خيال السندباد، حتى يكاد يشير إليها. وينشط خياله أكثر لدى تذكر جزيرة الواقواق الحالمة، بلاد الرخاء (وبلاد الرعب أيضًا)، ومرة أخرى يكاد السندباد يشير للسفينة، لكن صورة وطنه تعود دافقة إلى فكره، حية وأكثر كثافة من ذى قبل. وهو ما يجعله مترددًا فى المضى أبعد عن وطنه. ويخلص ختام هذا الجزء إلى نفَس مشابه ولكنه أكثر جمالاً من الجزء الذى سبقه. وهو إبداء التقدير لهاتف صدوق إلى الخلاص فى شكل "جماعة الطيور بعد رحلة الشتاء / تعود للوطن". وفى الجزء السابق، كما نذكر، كان السندباد يسأل عن المكان الذى ستفضى رحلة الطيور إليه، لكنه فى هذا الجزء يراها وهى تعود، وهنا نراه يذهب أبعد إلى التساؤل عن السبب الذى كان وراء عودتها. ثم يقرر هو نفسه العودة.

فى الجزء الرابع، يعود سندباد نفسه إلى جهنم ليخلق الجنة هناك. وهى تلك العودة الأسطورية المألوفة parsdiso terresta. وعندما يتم طرح السؤال عن المخرَج

(ولا نعرف هل طرحه السندباد على نفسه أم طرحه الآخرون)، فإن الجواب يأتى فى شكل حكاية تحكى قصة الفراخ الصغيرة والغراب الشرير. ولا تطمئن الطيور إلى أن صغارها سوف يكونون فى مأمن إلا عندما يقترح أحد الطيور الحكيمة قتل الغراب. وعقب ذلك مباشرة "..أصبح الجميع سندباد!"، وبهذه العبارة المقتصدة، يصبح الحس بالتكامل واقعًا حسيًا. ومن الطبيعى بعد ذلك أن يجيء الاحتفال، منهيًا الحكاية على هذا النحو ومتوجًا التجربة برمتها.

بين الاحتفال الذى يفتتح الحكاية وذاك الذى يختتمها يقع هيكل رحلة السندباد المحتجب، والتى لا تحكى وفق سياق أحداث القصة التقليدية، وإنما عبر تخطيط روائى عضوى من التصوير والرمزية. ويجرى تكثيف التأثير بالتدريج بينما الرواية تمضى قدمًا من جزء إلى آخر. ويأخذ الجزء الأوفر من الصورة شكل موتيف طائر، حيث يلعب الطائر، بوصفه رمزًا، دورًا بارزًا فى كامل بناء الحكاية. وبعد كل شيء، تكون رحلة السندباد نفسها مشهد طيران، والذى غالبًا ما يوحى بالحركة الحرة والتوق إلى ارتياد عالم حر قصى. ومثل الطيور التى تهاجر إلى بيئة أكثر ملاءمة وتجانسًا، فإن لدى السندباد الرغبة فى الابتعاد عن واقع الاضطهاد. ولعل فى هذا ما يستدعى إلى الذاكرة ستيفن ديدالوس بطل جويس فى روايته "صورة الفنان فى شبابه"، حيث يقوم ديدالوس برحلات متكررة بخياله ليتغلب على إحساسه بالسجن التى يجد نفسه يعانى وطأته. ولعل موتيف الطيران فى رواية جويس قد بات معروفًا بحيث لا يستدعى الحاجة إلى مزيد من التعقيب فى هذا المقام.(٢)

ومع ذلك، فإن قصيدة سرور ترتاد أرضًا بكرًا فى تقديم صورة السندباد، خاصة السندباد الحمال (البرى) الذى يخيم عليه ظل صورة نقيضه السندباد البحرى. وفى الحقيقة، فقد تمت صياغة حكاية السندباد الحمال هنا لتكون بمثابة إطار أصيل لحكاية السندباد البحرى، وهو أمر ربما يعود إلى حقيقة أن الأخير قد بهر الأول واستحوذ عليه. وبدلاً من الاستظلال السلس بالمغامرات الرومانسية للسندباد البحرى، يعمد

سرور إلى تحسّس وغربلة المنظور الإطار الأصلى للحكاية من أجل العثور على منظور جدى، والذى عادة ما يُرى إليه على أنه مجرد منظور وظيفاتى وحسب.

يقوم سرور أولاً بجعل السندباد الحمال مستقلاً عن ضده عندما يجعله يلقى بالعبء الذى يثقل كاهله (الكيس) على صخرة، بينما نجد الحمال فى حكايات ألف ليلة وليلة الأصلية يلقى بكيسه أمام منزل السندباد البحرى على نحو يؤسس لإقامة الاتصال بين الاثنين. (٣)

وإذن، فإن سرور يكشف النقاب عن ملمحين ويقوم بتوسيعهما حتى يصبحان الأساس لكامل صوت الحكاية القوى. ويقوم الملمح الأول فى الحكاية الأصلية على نشوء حس بالظلم، والذى يعبر عنه السندباد الحمال بشكل مؤدب حين يصف نفسه على أنه "متعب وفقير وتعيس"(٤) على النقيض من السندباد البحرى وأمثاله ممن تمتلئ حياتهم بالدعة والمسرات. أما الإلماح الثانى، فيتأتى من الأبيات التى أنشدها السندباد الحمال، وجرى استدعاؤه عقب سماعها إلى الداخل ليقابل السندباد البحرى سيد المنزل. وهو يقول فى تلك الأبيات:

فكم من شقى بلا راحة ... ينعم فى خير فىء وظل
وأصبحت فى تعب زائد ... وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة ... وما حمل الدهر يوماً كحملى
وينعم فى عيشه دائماً ... ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة ... أنا مثل هذا وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا ... وشتان ما بين خمر وخل
ولست أقول عليك افتراء ... فأنت الحكيم حكمت بعدل(٥)

من هذه الحالة الجنينية يخرج السندباد الحمال وينمو حتى يصبح فى حكاية سرور رجلاً للناس كافة، وليس مجرد رجل فقير يدرك حطّته مقارنة بأولئك الأغنياء من حوله، ولا يعود بعد ذلك مجرد شخص يديم الدوران حول رثاء الذات.

ومع ذلك، فإن السندباد الحمال يشترك بشىء مع السندباد البحرى، حيث يتسم كلاهما بسعة الخيال، ويرتبط تجوالهما بشكل أساسى ببحثهما الخيالى عن الحقيقة. ويمكن تشبيه هذا البحث بما يدعوه شتراوس Claude Levi-Strauss بالحافز المشترك shared motivation، والذى يشكل صلة الوصل والرابط بين فرقاء الحكاية.

إنه الخيال إذن هو الذى يجعل السندباد الحمال قويًا إلى حد يؤهله ليضطلع بقص رواية مستقلة عن السندباد البحرى. ومع ذلك، فإن السندباد الحمال يميز نفسه عن البحرى بالطريقة التى يسمح وفقها لهذه القوة التخييلية ذاتها بالتأثير فيه. فنجد سرور يضع سندباده فى موقف السيطرة على الخيال بدلاً من أن يتركه نهبًا لسيطرة ذلك الخيال عليه، مفترقًا بذلك عن حال السندباد البحرى. ويحدث هذا الانفصال عندما أرى أنه يشكل ذروة القصيدة، حيث يقاوم السندباد الحمال إغواء ركوب السفينة إلى بلاد الواقواق، والتى ستأخذه بالنتيجة بعيدًا لمشاهدة عجائب الدنيا. ولا يتحول الخيال عند السندباد الحمال إلى رومانس. ويصبح الفرق بين السندبادين واضحًا عندما يقوم أحدهما بلجم خياله، وهو ما يمكنه من إنفاذ بصره فى حقيقة الواقع الراهن، بينما يسلم السندباد الآخر قياده إلى خيال جامح يحمله إلى مواطن الرومانس (جزر الواقواق على سبيل المثال).

وبهذا، فإنه يمكن تشبيه السندباد الحمال، حسب تعبير ليفى شتراوس، بالمثقف المعارض، والذى تساعده قواه المعرفية فى الانضمام إلى ما هو "فى أحد جانبيه تاريخ العالم، وفى طرفه الآخر تاريخى الشخصى، وهو يكشف النقاب عن الدافع المشترك للواحد والآخر فى اللحظة ذاتها".(٦)

هذا هو الأمر الذى يتم تفعيله عن طريق التضاعيف المتكررة وتوسيع وعى السندباد. ومع ذلك، فإن التطور الدرامى للسندباد لا يمثل مجرد حالة من التغير المندفع، والتى تعرض التفكير بوصفه نشاطًا فكريًا وحسب، وإنما هو قوة محوِّله، تجلب فى ركابها تحققًا لوعى السندباد بالواقع، وهكذا نراه يغض الطرف عن السفينة القابعة فى الانتظار بينما تصبح الحالة الشعورية التى تنتابه فكرة معينة وحسية، والتى تقرر بدورها وجهة حراكه.

إن قرار السندباد العودة إلى الوطن يمكن النظر إليه أيضًا فى ضوء تلك الفكرة الأسطورية فى الأوديسة، حيث تفضى "حصافة أوديسيوس العظيمة "إلى أن تقوده صوب "العودة إلى الحياة والضوء". وعلى الرغم من أن قصة السندباد هنا تبدو مضغوطة ومختزلة على نحو واضح، إضافة إلى أنها تقصر بما لا يقاس عن عظمة الأوديسة، فإن مقارنة حكاية السندباد الفلكلورية مع قصة أوديسيوس الأسطورية يمكن أن تشكل فيما أرى شيئًا بالغ الإيحاء. إذ يتخذ ذلك الابتهال الذى تبتدئ به الحكاية مظهر الطقوس والمشهد التمهيدى الأسطورى. أما الشىء الأكثر بروزًا فى هكذا مقارنة فهو مدينة العذاب التى تمكن قراءتها على أنها العالم السفلى Hades حيث تقيم أرواح الموتى. والأكثر من ذلك هو أن ما يراه السندباد فى مدينة العذاب يستدعى بدوره صورة الموتى فى مثوى الأموات فى العالم السفلى:

وهذه الألوفُ فى مدينةِ العذابْ
حبيسةٌ -كأنها النساء- خلفَ سورْ
تلوكُها الصقورُ والنسورْ..

....

ففى مدينةِ العذابِ يا مليكىَ السَّعيدْ
تُباع بالدراهمِ النساءْ!

وتُؤكلُ النساءْ

ويُصلبُ الرجالُ خلفَ بابها الوصيدْ

ويُوأدُ الصغارْ

وتُشرَبُ الدماءْ

....

وتُنظم الرؤوس فى عقودْ

وتُسلَخ الجلودْ

إن صورة الأسود الرابضة عند بوابة مدينة العذاب الهائلة "وعند بابها الكبير تربض الأسود" تستدعى ذكرى بوابة سيرسا Circe التى يقع مسكنها فى الأوديسة فى منتصف المسافة بين العالمين، حيث تقف لترشد البطل إلى وجهة العالم السفلى ولتستقبله بينما يؤوب منه ثانية. أما السفينة التى يقاوم السندباد إغواءها أو الركوب فيها، فإنها أشبه بسيرسا نفسها، حيث يجهد السندباد وأوديسيوس فى وقاية نفسيهما من الانجذاب إلى إغواء من شأنه أن يحملهما بعيداً إلى عالم النسيان.

إلا أن ذلك التطابق المدهش بين السندباد وأوديسيوس يتلخص فى البيتين التاليين: "وداخل الجحيم لا يعود !! وكان سندباد هارباً من الجحيم". وسواء كان ذلك جحيم دانتى أم عالم هومر السفلى، فإنه يظل نفس المكان الأسطورى الذى يظل ماثلاً هناك فى قلب الأسطورة. ومثل أوديسيوس، يتمكن السندباد البقاء والإفلات من ذلك العالم، وبمفرده.

ثمة تفاصيل متطابقة أخرى تمكن رؤيتها فى أولئك الألوف (بمن فيهم زوجة السندباد وعياله) ممن ظلوا متروكين فى مدينة العذاب فى خيرة المعاناة. وهو ما يذكر برفاق أوديسيوس الذين قضوا خلال الرحلة. وثمة تفصيل آخر هو أسطورة الشمس

التى تبدو فاعلة فى جسد الحكاية. ذلك أن عناصر الشمس الإيجابية، كما هو حال السلبية، تلعب دوراً هامًا، أولاً، فى تدمير الحياة، ثم، فى الانبعاث. وهكذا، فإن دورة الطبيعة تقوم بدورها بتفعيل دورة الإنسان. وهذا كما نعلم خصيصة تختص بها الدورة الأسطورية أكثر من غيرها. وثمة تفصيل ثالث يتعلق ببلاد واق الواق التى تستلهم صورة آكلى اللوتس أو مكان النسيان والاندثار فى العالم السفلى، وهو ما يذكر أيضًا بسندباد المسناوى.

وهكذا، فإن حكاية السندباد التراثية يُرى إليها هنا بمنظور مختلف، كان من شأنه أن ارتقى بتأثيرها صُعُدًا حتى وصل بها إلى مصاف الأسطورة. ويقوم سرور هنا بإضفاء بعد فكرى على حكاية السندباد المألوفة، والذى يعمل فى الوقت نفسه على كبح ذلك الدفق السائب من الرومانس القديم ويستعيده من عالم العجائب والظلام إلى عالم "الحياة والنور". ذلك العالم الذى يبدو وكأن كتاب الخمسينيات قد تخيلوه على أنه قد بات وشيكًا.

٦ . وجوه السندباد: بيت فى المنفى

كان خليل حاوى مستغرَقًا فى قصة السندباد أكثر من أى كاتب آخر. ويمكن التدليل على ذلك بوضوح من قصائده السندبادية التى نشرت فى "الآداب" فيما بين أعوام ١٩٥٨ و ١٩٦٠ . وكانت قصيدته "وجوه السندباد" هى الأولى فيما يبدو وكأنه ثلاثية، حيث نشرت فى العدد الأول من "الآداب" عام ١٩٥٨ . وبعد سنتين تقريبًا نشرت القصيدة نفسها فى ذات المجلة مع بعض المراجعة وتغيير محط التركيز. وقد أصبحت هذه القصيدة تحتل الصدارة فى أى مجموعة شعرية تضم أشعار حاوى. وهو ما يدلل على اهتمام حاوى العميق بقصة السندباد بوصفها موتيفًا لشعره.(١)

لا تعتمد قصيدة "وجوه السندباد" اعتماداً مباشرة على قصة السندباد الأصلية. كما أن الإلماح الذى يورده حاوى فى قصيدته المعاصرة يبدو شديد المواربة. وفيما عدا

العنوان، فإنه ما من إحالة معينة إلى قصة السندباد القديمة التى يغزل حاوى على منوالها. ويبدو أن حاوى قد بنى على الإطار العام لحكاية السندباد، حيث جعل رحالته يجتاز مختلف الظروف بحيث يصبح سندباداً مختلفاً فى كل مرة. لكن أكثر ما يجذبنا إلى قصة السندباد ليس تأثيرها الحماسى حد الإدهاش الذى تستحضره مغامراتها، وإنما الحيوية والنشاط اللذان يبديهما السندباد فى تلك المغامرات والطريقة التى يتكيف بها مع المواقف الطارئة، والتى ينبغ منها فى كل مرة شخصاً جديداً كل الجدة. ويطور حاوى إطاره ليستوعب الوضع المتغير الذى ينجم عن التفاعل بين السندباد واشتراطات محيطه عن طريق إضفاء طابع ذاتى على التأثير الخارجى للقصة القديمة، فنجد سندباده ينظر فى داخل نفسه لاستبطان حالات العقل المتغيرة، والتى تجلى نفسها بوصفها أطواراً متغيرة. وبهذا فإن الرحلة الراهنة هى بمثابة ارتحال فى الداخل أكثر من كونها تجوالاً فى الخارج.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن حاوى يقوم بتسخير النمط الثيماتى للسندباد القديم الذى يبحر خلف المجهول. إلا أنه بينما السندباد القديم يبحر فى العالم الفسيح وراء هذه الغاية، فإن سندباد حاوى يبحر فى داخل نفسيته المتشابكة فى سعى مشابه. وبهذا نكون أمام تغيير واضح فى محط التركيز من العالم الموضوعى إلى النفس الذاتية. ويقدم حاوى لقصيدته بأطروحة أشبه ما تكون بالمشهد البدئى فى الدراما prologue يذكر فيه كيف أن دانتى Dante وروزيتى Rossetti وهوبكنز Hopkins يعتقدون بالجمال المثالى بوصفه أصلاً لجمال واقعى فى هذا العالم، ولكنه زائل. ثم يوجه نقداً إلى ييتس Yeats لأنه يحول تركيز التوتر من الواقعى الزائل والمثالى الخالد إلى مملكة الفن بوصفها المثال الأزلى للجمال. إن الخيال،كما يقول حاوى، هو الملاذ والملتجأ حيث الهروبيون يجدون المأوى، ويختتم حاوى مقدمته بتأكيد إيمانه بما اصطلح لورنس D. H. Lawrence على تسميته "حياة الدم"، بوصفها القوة الوحيدة الخالدة التى يقيض لها البقاء من جيل إلى آخر. وهذه القوة، كما يعتقد حاوى، هى التى تتمكن من هزيمة قوة الزمن الهائلة.

يتجسد اعتقاد حاوى فى الجزء الأخير من القصيدة، والذى يجيء تحت عنوان "الوجه السرمدى". وفى هذا الجزء يدعو صوت القصيدة المحبوبة إلى أنقاض ذاتها وذاته -على سبيل المجاز- بغية بناء حياة جديدة بعد الرحلة المضنية التى تركتهما ضائعين كليهما كما تشى بذلك ملامح وجهيهما بوضوح. ومن هذه الأنقاض سوف تحدث الولادة والانبعاث. وتمثل المقطوعة الأخيرة دعوة لإحداث ذلك التأثير.

تنقسم القصيدة إلى تسعة أجزاء تحمل العناوين التالية: "وجهان"، "سجين فى قطار، "مع الغجر"، "بعد الحُمّى، "جنة الضجر"، "بطاقات مزورة، وأقنعة"، "فى عتمة الرحم"، "الوجهان"، "الوجه السرمدى". ويبدو واضحًا أن هذا التقسيم قد جاء وفق عدد رحلات سندباد القديم. أما تقسيم حاوى فى هذه القصيدة (والقصيدة الثانية) للتجاوز أجزاؤها السبعة، فإن ذلك يوحى برغبته فى الذهاب فيما وراء حكاية السندباد التقليدية دون أن يلتزم بالنسيج العام للحكاية فى الوقت الذى يحتفظ فيه بمنظورها العريض.

فى كل أجزائها تعرض القصيدة وجه صوت القصيدة المتروك خلفه مع الحبيبة فى أرز لبنان، كما تعرض الوجوه الأخرى التى صادفها فى هجرته نحو الشمال إلى كمبريدج. ويمكن قراءة القصيدة على أنها تعرض لتحولات الوجه الذى كان له فى الوطن وللقناع الذى يسافر به بعيداً عن ذلك الوطن فى إنجلترا. وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى أما قصة السندباد القديم الذى يعيش مع رغبتين متعارضتين: إحداهما تحمل دعوة إلى حياة وادعة مستقرة فى الوطن، والأخرى تنطوى على الاستجابة إلى إغواء الحياة التى تحفها المغامرة فى المواطن القصية من العالم. ولا تؤدى سيادة إحدى الرغبتين على الأخرى فى لحظة معينة إلى طمس الأخرى تمامًا، وهو ما يبقى على تحولات التأثير فى حالة جريان دائم.

يحدثنا الجزء الأول من القصيدة عن الوجه كما تراه عيون الحبيبة، وجهًا طريًا أسمر، لم تتأثر صورته بما عانت منه الوجوه الأخرى وخبرته فعلاً بمرور الأعوام. أما الوجه الآخر، - وجه الشخص الذى تاه- فإنه قد تكون، كما يقول صوت القصيدة، من وجوه عديدة.

الجزء الثانى يصف تجربة اليوم الأول التى مر بها صوت القصيدة فى أرض غريبة: "مرة كانت ليالية الرتيبه"، والذى غالبًا ما كانت تخالجه رغبة مشبوبة وذكرى يلوكها حينما ينام. "سجين فى قطار/ ما درى ما نكهة الشمس/ وما طيب العبار/ ورشاش الملح فى ريح البحار". ويقارب الشاعر فى هذا الجزء تجربة ركوب قطار كمبيريدج الليلى (وهى التجربة التى كانت محط جذب الكثيرين من الكتاب الإنجليز أمثال فرجينيا وولف وإى إم فورستر) بشاطئ بيروت المشمس. ويتم وضع الوجهين موضع المقابلة. ولكنه وجه صوت القصيدة سرعان ما يتآكل بفعل الغبار فى إشارة مجازية إلى الزمن، ويظهر مكانه وجه جديد بلا ذاكرة ولا ماضٍ.

أما الجزء الثالث فيتحدث عن مشاركة صوت القصيدة فى حفلة رقص، والتى ربما تكون أكثر من حفلة جامحة. وهناك يكتسب وجه شخص غجرى. وبكلمات إليوت، يصبح المتكلم عالقًا بين الرغبة والذاكرة، ويهرب من رمضاء الأولى إلى نار الثانية كما تشى بذلك ملامح وجهه.

الجزء الرابع يلمح بإيجاز إلى الوجه الذى يتعافى من الحمى ويركن إلى الفراغ،بينما تشتعل أمام نار شتائية.

وفى الجزء الخامس نرى رسمًا لوجه صوت القصيدة لا يفصح عن أى انطباع. إنه وجه ذلك الطالب الذى يجلس فى زاوية متحف أو مكتبة. وجه عَرِق ومصلوب على رحلة قديمة، على صور صامتة وعلى وجوه حجرية، بينما الصمت الأزلى يلهمه السكينة. دمه مسكون بالضجر و"وجهُهُ مِن حجَرٍ/ بينَ وجوهٍ مِن حَجَرْ".

أما الجزء السادس، فيرينا كيف أن صوت القصيدة يلبس الأقنعة فى أى وقت يُدعى فيه إلى التواصل الاجتماعى مع الآخرين. ورغم أنه يفضل رفقة امرأة على رفقة رجل ليس موجودًا معه من حيث الأساس، وبينما يسير فى الشارع المظلم، وتتسلل بعض الأضواء حتى تبدد خواء الأقنعة. ومع ذلك يظل قناع واحد معه وهو يحدق فيه، لكنه يقرر أن لا يذهب مع ذلك القناع حتى لو دُعى إلى ذلك. وهنا نلمح نقطة تحول فى

القصيدة تشبه فى نمطها ما حدث فى قصة "السندباد الحمال" الذى يكاد يستسلم لإغواء السفينة المنتظرة والتماسها حتى يكاد يشير إليها كما رأينا آنفًا. لكن صوت القصيدة، مثل السندباد الحمال، يقاوم إغراء مطاردة حلم ربما لن يستطيع الإفلات منه والعودة إلى الواقع.

فى هذا الجزء السادس فقط يكتسب القناع إحالة محددة، ففى الأجزاء السابقة يجرى الإلماح إليه باستجابة إلى رغبة سلبية تتجلى فى محاولة البحث عن بديل لوضع قلق، وهو ما ينجم عن ترك وجه المتكلم وراءه (وهو الوطن دائمًا فى حالة السندباد). ويبدو الاتصال المباشر ما بين الوجه والقناع على وشك إنتاج وعى جديد، والذى يقود المتكلم إلى نزوع مخاتل. وتعبر الأجزاء الثلاثة التالية عن ذلك النزوع فى حالة من التتابع والتدرج.

يشكل الجزء السابع، كما يشى عنوانه "فى عتمة الرحم" نوعًا من الانبعاث والولادة، فنسمع صوت القصيدة وهو يناشد العابرين تخفيف وطء خطاهم على "أعصابنا... نحن ما متنا، تعبنا/ من ضباب وسخ، مهترئ الوجه، (مداجى)/ يتمطى أفعوانًا، أخطبوطًا، وأحاجى/ رحم الأرض ولا الجو اللعين". [٣] وتستمر المناجاة والمناشدة: "نحن فى عتمة قبو مطمئن، نمسح الحمى ، ونصحو، ونغنى/ نتخفى/ ونخفّى العمر من درب السنين".

كل ذلك يفضى فى النهاية إلى فصل الوجه عن القناع فى الجزء الثامن الذى يحمل عنوان "الوجهان"، ثم يأتى الكشف عن الوجه الذى خلفه صوت القصيدة خلفه فجأة وعلى حين غرة:

بينما أمسَحُ عن وجهي تُرابَ القَبرِ،

(ذكراهُ)،

تلَفَّتُ، انحنَيتْ

فوقَ عينيها ، رأيتْ

وجهَ طفلٍ

غصَّ بالدمعةِ فى مقهى المَطارْ،

وهى تحكى ما حكَتْهُ لى مِرارْ،

وكأنَّ العُمرَ ما فاتَ على زهوِ

(الصبايا)

وحِكاياتِ الصِّغارْ.

أما الجزء الأخير المعنون "الوجه السرمدى" فيبدأ باعتراف يدلى به صوت القصيدة، حيث يقر بأن أيًا من وجهه هو أو وجه محبوبته لا يستطيع أن ينجو من سطوة الزمن، وهو الأمر الذى تمكن رؤيته واضحًا على كلا الوجهين، كما يقول: "بعضنا مات ، ادفنيه، ولماذا؟/ نعجن الوهم ونطلى الجمجمة؟". وبعد ذلك تأتى الدعوة إلى التوحد بالمحبوبة، وتنتهى القصيدة بنوع من الأخلاقية النبوئية، قريبة الشبه إلى نبوئية لورانس والكثير من الكتّاب المعاصرين الآخرين.

٧ . السندباد فى رحلته الثامنة: بيت مستعاد

فى بداية القصيدة يشغل حاوى نفسه بسؤال الخلود الذى يأخذ شكل توتر استقطابى بين دافعى الاستقرار والترحال كما هو الحال فى حكاية السندباد القديم. ومع ذلك فإن انفكاك هذا الاستقطاب لا يتم على نفس الشاكلة، فبينما السندباد القديم يركن إلى الاستقرار، يبحث سندباد حاوى المعاصر عن الاستمرارية كما يُرى فى الموتيف الكونى للطفل والنموذج النمطى للانبعاث. وعلى أن سندباد حاوى يمتلك ذات النفَس الرومانسى القديم الذى كان للسندباد الأول، إلا أن الرومانس يأتى هنا بغرض

تحدى طبيعته البنيوية ذاتها وتحويله إلى منظور صلب للواقع. ويبدو حاوى وكأنه يبدأ قصيدته من حيث تنهى شهرزاد قصة السندباد:

"وأقام السندباد احتفالاً لضيوفه استمر ثلاثين ليلة، ثم عين السندباد البحرى ليكون قهرمانه. وعاش الاثنان فى صداقة كاملة وفرح وابتهاج، حتى أتاهم.... (١)

ومن الواضح أن حاوى ينزع هنا إلى تحدى سطوة الزمن بكل جبروته وسرمديته، ويحاول على نحو مشابه تخطى طبع الحنين التقليدى إلى الماضى، وإلى الوجه الذى كان قد تركه خلفه.

فى قصيدته "السندباد فى رحلته الثامنة" يبدأ حاوى أيضًا من حيث انتهت رحلات السندباد، كما يوحى بذلك عنوانه. وإلى ذلك، فهو يمهد للقصيدة بعبارات من النثر نعلم منها أن رحلة السندباد هذه ما هى إلى رفض للعالم المادى برمته واتجاه نحو عالم روحى.. إنها رحلة إلى الداخل، يستكشف من خلالها خبرة الإبحار فى لجج الذات، وتشير المقدمة إلى أن ".. القصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن فى نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين".

إن هذه القصيدة تمثل بلا شك توسيعًا مدهشًا للقصيدة السابقة، فهى تكثف تأثير "وجوه السندباد" وتوسع فى مدى أبعادها الجديدة. الوجه يصبح وطن السندباد الذى يحمله فى المنفى ويحاول إعادة تشكيله، أولاً بتفريغه من ماضيه على أمل إغواء شىء عابر إلى التوقف، ربما يكون رؤية أو إلهامًا أم طيفًا. وهى الأشياء التى يشعر بها صوت القصيدة فى نفسه، ولكنه لا يستطيع أن يجعل منها شيئًا حسيًا لنفسه. وكيما يحقق التوحد مع هذه الرؤيا، فإن عليه أن يفصل نفسه عن كل القيود التى يفرضها بيته كما تتجسد فى عبء الماضى الثقيل الذى يتسع مداه ليمتد من إزميل موسى المشتعل إلى دهليز المعرى السحيق.

فالدار إذن هى مجاز موسع للوجه. كما أن محاولة تفريغها من كل ما تحتويه، بما فى ذلك المكاسب المادية التى أحرزها السندباد على مدى السنين، إنما هى محاولة

لإزالة القناع عن الوجه. ومع ذلك، فإن التوتر القائم بين الوجه والقناع فى هذه القصيدة يكتسب بعداً أكثر عمقًا، ولكنه أكثر وضوحاً مع ذلك. فالقناع هو تاريخ متداع يقوم الصوت بالارتحال عبره، ويمكن مطابقة الوجه مع ما أسماه يونغ " Jung التجربة البدائية" primordial experience.

وبخلاف القصيدة الأقدم زمناً، لا تتخذ هذه القصيدة بنية حكائية بسيطة ومباشرة قوامها المجازات، بل هى بالأحرى تصوير مسهب لاستكشاف الذات. ولا يبدو السندباد هنا معنياً بحكى قصة المغامرات التى كان قد خبرها قبلاً:

رِحلاتىَ السَّبْعُ وما كنَزتُهُ
مِن نعمةِ الرحمانِ والتجارَهْ
يومَ صرعتُ الغولَ
والشيطانَ... دَفْني...
ثم ذاكَ الشقُّ فى المغارهْ،
روَيتُ ما يَروونَ عنى عادةً

كل تلك الحوادث التى ضمتها حكاية السندباد الأصلى. ويؤكد الصوت هنا على نيته الافتراق عن ذلك السندباد، حيث يضيف: "كتمت ما تعيا له العبارة/ ولم أزل أمضى وأمضى خلفه".

إن سندباد يوضح أن غايته تذهب إلى ما وراء توليد الإحساس الذى يولده القص والمغامرة. ولع إشارته إلى حقيقة كونه قد روى ما يروى الناس عنه عادة يحيل بوضوح إلى ذلك المستوى الأعمق من الحقيقة، والتى لا يستطيع الحكى أن يسبره ويكشف عنه للناس. حتى أن الراوى نفسه ربما يقف عاجزاً بينما يحاول أن ينبئ من خلال رواية تلك الأحاسيس التى تكتنفه. وتظل الفجوة ما بين الراوى والجمهور قائمة للأبد دون جسر كما يوضح راوى كونراد، والذى يشكل المثال التقليدى على هذه الظاهرة الأدبية.

إن الصوت معنى بتخليق واقع لا يعرفه أكثر من كونه يحكى عن الواقع المألوف. ويمكن وصف القصة بأنها "صورة للفنان بوصفه سندباداً"، وهنا بالضبط يجرى تكثيف التوتر القائم بين الوجه والقناع، حيث يراه حاوى ماثلاً فى ذلك الشد الأزلى بين الحياة والفن، بين التاريخ والقصة، وبين الرومانس والواقع. وسندباد حاوى الذى يمثل أكثر من مجرد تشخيص للرومانس، يقف بمثابة الفنان الذى يبدو مشغوفًا جديًا بالرؤية عبر الواقع الزائف والمخادع الذى عادة ما يتخلق فى غضون عملية القص.

إن توتر الإبداع يعبر عنه فى السطر الذى يتردد فى كامل القصيدة: "أحسُّهُ عندى ولا أعيهِ". ويمكن قراءة ذلك فى ضوء ما يقوله يونغ Jung عن عملية الإبداع فى الفن:

إن أى رد فعل على مثير ربما يتم تفسيرها ببساطة، لكن الفعل الإبداعى، والذى يمثل الأطروحة النقيضة لرد الفعل المجرد، سوف يظل يراوغ الفهم الإنسانى إلى الأبد. ويمكن وصفه وحسب من خلال تجلياته، ويمكن الإحساس به على نحو غامض، ولكن لا يمكن فهمه والقبض عليه كلية أبداً".(٢)

فى تكراره لحالته الشعورية، يوحى صوت قصيدة حاوى ضمنًا بأن القصيدة هى عملية خلق أكثر منها مزاجًا حكائيًا. ولهذا السبب، فإنه يعبر عن نفسه وفق تفكير إيديوغرامى، والذى يُرى أكثر من كونه يروى. وتستدعى هذه القصيدة قصيدة "الأرض اليباب" The Waste Land، لأن لها تجليات قصائد إليوت "دفن الموتى" و "ما قاله الرعد" التى تمهد للانبعاث الذى يأتى فى النهاية. ويبدو التصوير فيها مسهبًا كفاية ليستحق نقاشًا منفصلاً. ومع ذلك فإن سندباد حاوى يمثل أكثر مما تمثله صور إليوت لأنه ينجو من "الحياة فى الموت" ويبقى نتيجة لذلك بفضل رؤياه المجيدة.

إن التوتر فى القصيدة يتطور منطلقًا من الاستقطاب بين العقل الخلاق والذات التى تعانى، على حد تعبير إليوت. وبهذه المناسبة، يصف صوت القصيدة ذلك التوتر على النحو التالى:

ورؤيا ما اهتدتْ للفظ

غصّتْ ، أبرقتْ وارتعشتْ دموعْ

هلْ دعوةٌ للحُبِّ هذا الصّوتُ

والطيفُ الذى يلمَعُ فى الشمسِ

تجَسّدْ واغترفْ من جسَدى

خُبزاً وملحًا ،

خمرَةً ونارْ،

وَحدى على انتِظارْ

ومع ذلك ، فإن التوتر يتبين عندما يتم القبض على الرؤيا :

واليومَ ، والرؤيا تُغنّى فى دمى

برعشةِ البرقِ وصحو الصّباحْ

....

تُفَوِّرُ الرؤيا ، وماذا ،

سوف تأتى ساعةٌ،

أقول ما أقولْ:

قبل أن تتحقق الروية، يختبر صوت القصيدة "الرؤيا التى تصرعُنى حينًا"، ويبكى.

إن المعاناة والخلق يبدوان منصفران بوضوح: "بصقتُ السُّمّ والسُّبابْ،/ فكانت الألفاظُ تجرى من فَمى". وكما يقول إليوت T. S. Eliot، فإن عملية الخلق تعرف بأنها نوع من اللاشخصنة، والتى تتطلب انفصال شخصية الفنان عن العقل الخلاق، وهو

ربما يكون الشىء الذى يتسبب فى المعاناة. وقبل انحلال التوتر، يناضل صوت القصيدة بجهد من أجل إفراغ بيته من كل ما يكونه، وبتعبير أدق، حتى يعزل نفسه عن كل ما يكون بنية ذاته الراهنة بينما هى تقف فى هذا الوضع من الإدراك، والذى هو تراكمات الماضى.

لجسر الهوة بين القناع والوجه، بين الرؤيا والواقع، بين ما يحسه وما لا يستطيع إدراكه، فإن نوعًا من التبدل والتبادل يحل بينه وبين الطبيعة:

لعلَّهُ البحرُ وحفُّ الموج والرياحْ
لعلَّها الغيبوبةُ البيضاءُ والصقيعْ
شدًا عروقى لِعُروقِ الأرضِ
كان الكفَنُ الأبيضُ درعًا
تحتَهُ يختمرُ الربيعْ
أعشبَ قلبى،
نبضَ الزنبقُ فيه،
والشراعُ الغَضُّ والجناحْ،

إن هذا التوحد بين صوت القصيدة والطبيعة، والذى يزيد من تعزيز الإحساس بالتحول يحظى بوصف مسهب فى الجزء السابع من القصيدة. ويبدو حاوى هنا وكأنما يجد فى نموذج فراى Frye البدئى عن الطبيعة الدوارة (الحلقية) شكلاً مناسبًا لتعبيره. (٣) وفى جزء أبكر من القصيدة، يؤكد الصوت على أن عملية التحول التى أفضت إلى القبض على الرؤيا ليست اعتباطية ولم تأت من قبيل المصادفة، وإنها لا تشكل بأى شكل من الأشكال نوعًا من "حل إلهى" "' deus ex machina' : لَنْ أدَّعى أن مـلاكَ الربِّ/ ألقى خمرةً بكرًا وجمرًا أخضرًا/ فى جسدى المغلُولَ بالصقيعْ/ صفَّى عروقى

من دمٍ/ محتقنٍ بالغازِ والسمومْ". وإلى ذلك، فإن هناك تأكيداً في القصيدة على حقيقة أن رؤيا صوت القصيدة هي أكثر من فردية، وأنه يتحد مع الطبيعة بوصفها وعيًا جمعيًا معنيًا جديًا بالمجتمع: "ما كانَ لي أنْ أحتفي/ بالشمسِ لو لم أركُمْ تغتسلونَ/ الصبحَ في الليلِ وفي الأردنِّ والفُراتْ/ من دمعَةِ الخطيئَةْ". وتعتبر هذه، فيما أرى، نقطة حيوية في القصيدة، حيث الشخصي يندغم بالعام.

إن المنظور الرؤيوي في القصيدة يتضح تمامًا قرب النهاية، في ختام القصيدة في الجزء التاسع: "وسوف يأتي زمنٌ أحتضِنُ/ الأرضَ وأجلو صدرَها/ وأمسَحُ الحُدودْ". وكان الفارق بين السندباد المتحدث في القصيدة والسندباد الأصلي قد تجلى في جزء أبكر من القصيدة: "رؤيا يَقينُ العَينِ واللمسِ/ وليستْ خَبَرًا يحدو به الرواةْ".

ومع ذلك، فإننا لسنا إزاء محاكاة ساخرة يعمل فيها صوت القصيدة (السندباد) على تسخيف السندباد القديم. بل إن حاوي هنا يلامس قضية عامة أساسية في الفن، والتي كانت محط اهتمام جدي من الكتاب المعاصرين. وقد كتب لوكاش Lukacs على سبيل المثال كتابه "الرواية التاريخية" (١٩٢٠) بنية جعل الرواية تحل محل الشكل التعبيري الملحمي في الأدب. وعندما بدأ باوند " Pound أناشيده" Cantos في العقد الثاني من القرن العشرين، فإنه لم يكن مرتاحًا إلى الشعر بوصفه شكلاً ملحمياً، وهو ما يفسر بشكل واضح تلك المراجعات المستمرة التي أجراها على أناشيده الأولى.

في معرض تعليقه على أداء باوند في استخدام الشكل الملحمي، يقوم مايكل بيرنشتاين Michael Bernstein باقتباس قول إريك هافلوك " :Eric Havelock إن الحكاية... بحيث لا تعتبر غاية في ذاتها، وإنما وسيلة لبث مادة الموسوعة القبلية والتي هي... مقسمة إلى ألف سياق حكائي". (٤) وبهذه الرؤية إزاء الحكاية يكتب حاوي سندباده. إذ نجد حاوي يبث (كما يحول في ذات الوقت) مادة السندباد القديم بطريقة تفضي إلى أن لا تكون الحكاية القديمة أكثر من مجرد موتيف. ونحن نعلم، على سبيل المثال، أن الغول في حكاية السندباد القديم هو وحش أسطوري ذو قوة لا تحدّ. وأن

سندباد لا يواجه ذلك الوحش وحسب، وإنما يتمكن أيضًا من إخضاعه. ويشكل غول حاوى مجازًا موسعًا يرمز إلى الوحشية البشرية والفساد فى المجتمع المعاصر، وبحيث يعنى التغلب عليه تحقيق الانتصار على الشر، وهو ما يتضح من إحالة الشاعر إلى تلك الحوادث التاريخية التى حدثت فى الخمسينيات، مثل الثورتين اللتين قامتا فى كل من مصر والعراق وأزمة قناة السويس وتحرير الجيش فى الأردن. فنجد الشاعر يحتفل بانتصاره على النحو التالى: "وطالما ثُرتُ، جلدْتُ الغولَ/ والأذنابَ فى أرضى/ بصقتُ السُّمّ والسُّبابْ،/ فكانت الألفاظُ تجرى من فمى/شلالَ قُطعانٍ من الذئابْ". وعلى الفور تتلو رؤيا الصوت التى تتوج الاحتفال.

إن من الضرورى لدى قراءة القصيدة أن نرى الكيفية أو اللحظة التى يقبض فيها صوت القصيدة على رؤياه. ولا شك أن الصوت يتلقى الإلهام من البقعة المضيئة فى تاريخه القومى، وهو ما يساعده على إفراغ منزله، بل ويفضى به إلى رؤية الحياة وهى تخرج من رحم العدم، بينما تجد الرؤية تحققها الحسى فى دورة الطبيعة التى لا تتوقف. وهنا يشتبك العنصر الشخصى عند الصوت مع العنصر العام فى تاريخه معًا بطريقة تتيح لكل منهما يتحول بفعل الآخر أو إلى الآخر لتحقيق ما يُعرف بالرؤية الجمعية.

تنهى القصيدة إلى احتفالية أخيرة عندما يعود صوت القصيدة (السندباد) إلى موطنه. ولو أنه لا يعود كما عاد السندباد القديم محملاً برأس المال والتجارة. وإنما هو قد خسرهما كليهما وعاد برؤيا قوامها حكايته التى يقصها على أترابه.

ضيَّعتُ رأسَ المالِ والتجارَهْ،
عُدتُ إليكمْ شاعِرًا فى فَمِه بشارَهْ
يقولُ ما يقولْ
بفُطرةٍ تحسُّ ما فى رَحِمِ الفصْلِ
تراهُ قبلَ أن يُولدَ فى الفُصولْ.

إن سندباد حاوى يخسر التجارة ورأس المال معًا على نحو يشبه سندباد سرور الذى يفقد السفينة ورأس المال والربح معًا هو الآخر، ورغم أن الشاعرين يستخدمان رموزًا مختلفة، فإن منظور رؤيتهما يبقى ذات المنظور، بمعنى أن كليهما يرى وحدة مستعادة مع الطبيعة ورفقة مع المجتمع.

٨ . مدينة السندباد: خارج المكان

فى مدينة بغداد، عاصمة الخليفة هارون الرشيد، عاش سندباد وازدهرت أحواله خلال ما يعرف بالتاريخ الأسطورى للحاكم العظيم الذى دفع بالحضارة العربية والإسلامية إلى عصرها الذهبى.

منذ عنوان القصيدة، نشعر وكأن بدر شاكر السياب يختبئ خلف بيضة الرخّ، ذلك الطير العملاق الوحشى، ويضع خططه تحت جنح الليل للخروج من الجزيرة التى وجد نفسه مختنقًا فيها (أنظر الملاحظة رقم ١ عن سندباد الحمال والبحرى). وكان الروائى المعروف جبرا إبراهيم جبرا قد أخبرنى أن صديقه الشاعر كان اتصل به ذات ليلة بعد أن أطلق سراح الشاعر من السجن وتحدث إليه عن تفكيره بالهروب من مدينة السندباد إلى الكويت أو بيروت، وعن أنه لم يعد يحتمل المزيد من العذاب والإهانة، وكلنا نعرف ضآلة جسم السياب وضعف بنيته. وهنا، نجد "مدينة العذاب" المتخيلة عند سرور وقد أمست واقعًا بما خبره فيها الشاعر من ألم التجربة فعلاً على أيدى الحزب الحاكم (١٩٥٩-١٩٦٠).

باستثناء عنوان القصيدة، فإنها لا تضم أى إحالة إلى السندباد، وإنما يتم تخليق أثر ذلك الموتيف من خلال ما يشار إليه فى لغة الخطاب الاجتماعى بغياب "الآخر". وعن طريق كمت الصورة التقليدية للسندباد، يعتمد الكاتب على مدلولات تفاصيل الحكاية التراثية المألوفة تمامًا للقارئ. وكان ريموند وليامز قد علق مرة بأن كونراد تمكن من قول الكثير عن الإمبريالية فى روايته "قلب الظلام" دون الحاجة إلى ذكرها بالاسم.

وهكذا، يدرك القارئ دون إى توجيه من القصيدة أن بغداد التى تشكل موضوعاً لتجربة الشاعر ليست هى نفس مدينة الرحالة القديم وافر الحظ الذى اعتاد العودة إليها يحدوه بالغ الشوق. ويمكن الاستدلال على ذلك التضاد بين بغداد السندباد وبغداد الراهنة من سؤال صوت القصيدة الاستنكارى الذى يفصح عن مفارقة الموقف: "أهذه مدينتى؟!"

يمكن للقصيدة أن تتخذ لنفسها عنوانًا آخر أو عنوانًا جزئيًا يجسد ذلك السؤال الذى يفضى حتمًا إلى سؤال استنكارى آخر: "ما الذى حلّ بمدينتى؟" ومع ذلك، فإن العنوان الحالى يظل أكثر أمانًا للشاعر ما دام قادراً على إخفاء ذلك الانتقال المباشر فى الزمن، والذى يشكل نوعًا من الاحتراز أمام السلطة المعادية التى كان الشاعر قد خبر سطوتها قبلاً.

إن التأثير البائن الذى تم تخليقه فى القصيدة يعتمد بشكل رئيسى على النموذج القديم للحكاية، والتى ينبنى واقعها ليدور حول الفهم البديهى للحياة. فنحن لا نجد فى القصيدة مثلاً أى إشارة إلى أى خسارة فردية من جانب صوت القصيدة. وإنما نجدها تعبر عن "نمط الحياة الشامل" a whole way of life بتعبير ريموند وليامز، والذى يتأثر به المتحدث حتى يصل إلى هذه الحالة المعذبة القمينة بالندب والتفجع. ويمكن النظر إلى صورة مدينة السندباد أيضًا فى ضوء ما دعاه إليوت "المتلازمة الموضوعية" objective correlative، حيث التداعيات التى تستحضرها الصورة المختلقة تفضى إلى إسباغ الطبع الموضوعى على أحاسيس الشاعر الفرد. وبهذا، فإن مغزى القصيدة يكمن فى كسر الإيقاع الذى ينتظم حياة السندباد المشتركة، بوصفه يعبر موضوعيًا عن ضمير الناس وعيشهم المشترك.

لقد أصبح انكسار الإيقاع فى حياة السندباد هو الموتيف الملهم لتصوير هذا السندباد المختلف فى الشعر والقصة العربيين المعاصرين. ومع ذلك، فإن الكتّاب ظلوا يختلفون فى طريقة معالجة هذا الموتيف بعد أن اتخذوا جميعًا من انكسار الإيقاع نقطة

الإقلاع. وتنتهي بعض صور السندباد التى نوقشت أعلاه إلى منظور عادة ما تقوم حكاية السندباد العادية بتوليد مثيل له النهاية متضمنًا روح التفاؤل والأمل. فنرى سندباد عفلق، على سبيل المثال، يغادر هذا العالم مسيحًا مصلوبًا من أجل خير البشرية من بعده. أما مدينة العذاب عند سرور فإنها تؤول إلى الخراب فى نهاية المطاف لتحل محلها مدينة راسخة، حيث يتزوج الشبان ويستمر الغناء حتى الصباح. وسندباد حاوى يعود شاعراً يحمل فى فمه البشارة متنبيًا بخصب الفصول. أما السياب من جهة أخرى، فإنه ينتهى إلى حيث بدأ، بينما أشجار النخيل تنتحب وتعول فى الشطّ.

ربما يكون من الجدير تذكر أن حاوى والسياب قد كتبا قصيدتيهما عن السندباد فى نفس الفترة، ولكن من مكانين مختلفين وبخبرتين مختلفتين. فكان السندباد بالنسبة لحاوى وطنًا فى المنفى استلهمه على متن قطار كمبريدج وفى متاحف مدينة كمبريدج ومكتباتها الفسيحة. ومن من شك فى أن مناخًا كهذا يتوقع منه أن يخلق إلهامًا إيجابيًا ليوازن، أو ليخفف على الأقل، من الإحساس بالخسارة الذى كان الشاعر قد خبره قبلاً. أما السياب، فكان يشهد حقيقة الموت فى "حفنة من غبار" على حد تعبير إيفلين واوف Evelyn Waugh، والذى استعاره إليوت فى "الأرض اليباب". وكان من الطبيعى أن يتم نقل المشهد بطريقة تتخذ منحى طبيعيًا naturalistic مع إحساس ضاغط بالموت، والذى يترك متسعًا صغيراً، بل ربما لا يترك أى متسع لبديل من شأنه أن يشكل وسيلة للخروج من المحنة.

بكلمات أودن المقتبسة أعلاه فى إشارته إلى الشعراء الملتزمين اجتماعيًا فى عقد الثلاثينيات، يعتبر السيّاب واحداً من أعظم الشعراء "المجندين الإلزاميين فى العصر"، والذى كان قادراً على الإمساك بما ينبغى من الحماس والفعالية بحقيقة "منهج الحياة الكامل" بينما يتداعى منهاراً بعد وقت قصير من قيام الثورة. وللتدليل على تلك القدرة النبوية التى كان يتمتع بها السياب، يمكن لنا أن نقرأ ونراجع ما كتبه فى الستينيات.

ولعل من قصائده الشائعة من تلك الحقبة قصيدته "المومس العمياء" التى تحمل عنوانًا مخاتلاً آخر لمدينة السندباد. أما القصيدة التى كتبت فى ذلك السياق وحظيت بالحفاوة بوصفها واحدة من أعظم قصائد الشعر العربى الحديث واعتبرها النقاد الأرض اليباب العربية، فهى "أنشودة المطر". وفى هذه القصيدة يقدم لنا السياب "مدينة السندباد"، بل "بلد السندباد" من البصرة إلى بغداد على أنها مكان قاحل ومجدب ينتظر الخلاص الذى سيعيد بعث الحياة فيه. وتذكرنا بداية هذه القصيدة بنهاية "مدينة السندباد" حيث صورة شجر النخيل المعول تتمتع بمغزى جوهرى. من هنا تمامًا يعاود السياب بدء أنشودته ببيتى الشعر اللذين يحفظهما غير قارئ عربى: "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.. أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر".

يمكن لقصيدة "مدينة السندباد" أن تشكل فيما أرى صلة، إن كانت ثمة حاجة إلى صلة، بين شعر السندباد وقصته، على الأقل بسبب من عاطفتها الشعرية المحكمة التى تضفى عليها تلك السمات الخاصة التى ربما تتمتع بها القصة الموضوعية عادة، ربما أكثر من الشعر.

٩ . رحلات سندباد السبع: حكاية كابوسية

يعمد الراوى فى قصة فهمى بإحداث تشويه فى ملامح العناصر الرئيسة فى حكاية السندباد وفى المناخ الذى ينتظم حكاية ألف ليلة وليلة، ليكسب تلك العناصر الفعالية التى تؤهلها للتعبير عن الواقع المعاصر. وهو يدفع بهذا التحوير إلى منتهاه تقريبًا ليجعله شبه كامل. وباستثناء رواية محفوظ "ليالى ألف ليلة"، فإن عمل فهمى "رحلات السندباد السبع" يظل العمل الأكثر توسعًا، والذى يعبر عن الرومانسية القديمة بمثل هذا التحوير الواضح والشديد الإيحاء مع ذلك.

فى قصة فهمى، تصبح شهرزاد المهيبة مجرد راوية تتلخص مهمتها فى تزييف الحقيقة حتى بعد أن يحذرها سندباد من اقتراف ذلك قبل أن يسلمها قصة حياته فى

أعقاب إلحاحها فى الطلب، ويكتشف لاحقًا أنها لا تبذل أى جهد فى قول الحقيقة عنه. وهى تؤمن مثل السندباد بتلك القوة التى يمكن للكلمة أن تولدها فى الإنسان، لكنهما يختلفان فى النظرة إلى الوظيفة التى ينبغى للكلمة أن تؤديها. فعلى الرغم من أن شهرزاد تعرف الحقيقة، إلا أنها تقول لشهرزاد ما يرغب سماعه. وهنا، يبدو فهمى وكأنما يرسم صورة مشهدية للسلطة القائمة التى تلح على نوع محدد من الحقيقة فى أجهزتها ومؤسستها ونظام حكمها، وعلى نحو لا يترك للناس أن يروها على ما هى عليه فعلاً. وثمة صورة أخرى لشهرزاد التى تخترع قصصاً معينة لفائدة شهريار لتمثل الصوت الرسمى للسلطة، والذى لا يملك خياراً إزاء ما يقوم بإنمائه إلى الجمهور من خلال الإعلام. ولا بد أن فهمى قد فكر بأن ذلك ينطبق على عدد من الناس ذوى الكفاية ممن يضعون خبراتهم وما أوتوا من الحصافة فى خدمة السلطة.

وإذن، فإن السندباد يجد من تولى الرواية بنفسه وتسويغ المسائل لأصدقائه أمراً حاسماً وجوهرياً، ويمثل هؤلاء جمهوراً متخيلاً يخاطبهم كأصدقاء حسب العرف الشفهى قائلاً:

"... وتخلد تلك الشهرزاد لتزور حياتى ربما بما تقص على شهريارها عنى. أريد أن أرد هذا الزيف وأقص عليكم حياتى بنفسى. أنا التراب، سأحكى لكم لهاثى على الدرب، سأقطر أمامكم عرقى قطرة فقطرة، سأسمعكم سعالى الأجش خلف الجدار الرطب. ولن يخدش هذا آذانكم فكلكم مثلى تلهثون على درب قصى.. بعضكم يلهث خلف لؤلؤة وضيئة، وبعضكم يلهث خلف درهم صدئ، منكم من يلهث نحو نهر من عسل ولبن، ومنكم من يلهث نحو بركة آسنة. ولكننا -كلنا- نلهث، وكلنا نعرق، وكلنا نسعل، وكلنا -فى أقصى الدرب- نموت وإلى التراب نعود." (١١)

إن العبارة الأخيرة لا تعنى ذلك التصالح التقليدى مع الموت كما نجده فى نهاية رحلة السندباد السابعة فى الحكاية التراثية. وإنما هى تعنى استمرارية الحياة التى تنجم من قيام تلك الوحدة العضوية بين الإنسان والطبيعة، وهو ذات الموضوع الذى

سبق لحاوى أن ركز عليه فى قصيدته. وقد عاش السندباد أقرب إلى الأرض زمنًا يكفى ليتمكن من رؤية الواقع فى تجلياته المختلفة المتصلة بالعالم الأرضى، ولنا أن نلاحظ تكرار الإشارة إلى الأرض فى بواكير الحكاية. كما أن هناك إشارات أقل ترداداً إلى "الجدار الرطب" الذى ربما يوحى بجو الزنزانة، وربما بتداع يتصل بكهف السندباد الأصيل.

هكذا تبدأ الرحلة الأولى، ثم تتدفق القصة كلها فى سلسلة من الأحداث المتوازية التى يبدو واضحًا أنها تشكل قلبًا لرواية السندباد القديم. وتبدأ القصة بشيخ التجار بينما يحاول تهدئة أقرانه من التجار الذين يشعرون بالغضب عندما يسمعون أن السندباد قد أفلس فيخافون ألا يتمكن من سداد ديونه لهم. ويتصرف الشيخ كوسيط ليمنع الهجوم على السندباد، وفى النهاية، يتم الإعلان عن بيع قصر السندباد تحت إشراف شيخ التجار، لكن السندباد ينسحب قبل أن يصل المزاد إلى نهايته واعداً رئيس التجار بأنه سيجد الوسائل لدفع نقود التجار لهم. ويظن السندباد أن أصدقاءه سوف يقرضونه المال اللازم، لكن أحداً من أصدقائه العشرة لا يظهر مع أنه من المفترض أن يأتى هؤلاء إلى قصره للتسرية فى تلك الأمسية نفسها. وتنصحه عشيقته بالذهاب إلى هارون الرشيد طلبًا للعون. وعندما يتم إدخاله إلى القصر، يسأله الخليفة إذا ما كان شاعراً جاء ليمدحه، أم مؤرخًا جاء يقص عليه سيرة جده العباس أم نخاساً جاءه بجوار شركسيات، أم مهرجًا يحمل إليه الطرائف أو مغنيًا جاء يسرى عنه بالغناء، وعندما يكتشف أن السندباد ليس واحداً من هؤلاء يأمر حراسة أن يلقوا به فى حفرة عميقة تحت القصر، وهناك يلقى به الحراس ليختبر جهنم نفسها.

بالمقارنة، نجد أن رفاق السندباد القديم كانوا يمدون إليه يد العون، حتى لقد كانوا يتكفلون بحماية ممتلكاته عندما يُظن أنه غرق. وكما سبق الإيضاح فى الجزء الأول من هذا الفصل (السندباد القديم: صورة الاستقرار وحس الرفقة) فقد كانت ممتلكات السندباد عُرضت للبيع بالمزاد نيابة عنه ليصار إلى إرسال المال إلى ورثته.

لكننا نجد ميثاق الشرف القديم القائم على الثقة المتبادلة بين السندباد ورفاقه بينما يقابله هنا عالم من غياب الثقة وانعدامها الكامل.

أما الحادثة الثانية الموازية التى تم قلبها فتتعلق بالسندباد وهارون الرشيد. ذلك أن مهمة السفارة التى قام بها السندباد القديم تعتبر واحدة من أكثر الحوادث لصوقًا فى الذاكرة فى ألف ليلة وليلة، وهى تكشف عن حس من الثقة الكاملة بين المواطن والدولة. وعلى العكس من ذلك، نجد هارون رشيد فهمى نموذجًا للفساد والعداء بحيث لا يتورع عن تعذيب مواطنيه حد الموت.

ثمة للحفرة أيضًا ما يوازيها فى حكاية السندباد القديم. ولا شك فى أن فهمى قد نمط الحادثة التى دفن فيها السندباد مع الموتى. لكن دفن السندباد القديم لم يأت من باب إيقاع العقوبة به، وإنما كان جريًا على عادة المجتمع فى دفن الزوج المتبقى على قيد الحياة مع شريكه المتوفى علامة على الوفاء وحسن الرفقة. وقد عرف السندباد ذلك بحيث أنه تنبأ بدفنه مسبقًا. وقد رأى السندباد القديم وحشًا أيضًا يتردد على الكهف. لكن الفارق مع ذلك هو أن الحاكم كان يرسل ذلك الوحش بغرض محدد، بينما كان الآخر مجرد جزء من الطبيعة القاسية التى لا صلة لها بالمكائد الشريرة التى يحيكها الإنسان لأخيه الإنسان. وليس هناك مكان واحد فى ألف ليلة وليلة يقابل فيه السندباد إنسانًا متحجر القلب، بل إن الناس الذين يقابلهم، وبغض النظر عن مدى غرابتهم، يتمتعون بحس التعاطف وكرم الضيافة. وبغض النظر عن طبيعة المخاطر التى واجهها ذلك السندباد، فإن أيًا منها لم تنجم عن مكر إنسان أو مجتمع فاسد، وهو ما يتسبب فى اختلاف الحال بين السندبادين.

ومع ذلك، فإن التضاد بين مشهد الكهف ومشهد الحفرة يتأكد بفعل التأثير المختلف الذى يتركه فينا كلا المشهدين. ففى المشهد القديم، نكون تحت سحر الرومانس وعجائب الكون، لأن السندباد يخوض على الدوام نفس المعركة ضد الطبيعة الناشزة التى يتسلح لها بالشجاعة والصبر ومهارة الاستئناس والإخضاع. أما مشهد

الحفرة فى القصة الجديدة فهو يثير فينا الفزع والرعب، حيث يقع السندباد نفسه تحت طائلة الرعب الذى تفرضه عليه شرور الإنسان وإرهاب الوحش الذى يستخدمه الإنسان ليوقع على أقرانه من البشر عقوبة المصادرة على الحياة. وأقدم فيما يلى مقتطفًا من مشهد الحفرة أورده مطولاً بسبب تأثيره البالغ حد الذروة:

"....................."

هكذا تنتهى القصة.

إن هذا المشهد لم يأت ليكون تجربة فى ارتياد فن الغرائبى، ولا هو وصف عادى يرد ليتشاكل مع نفَس المقاربة المرعب فى الحكاية. وربما لا نتجنى لدى استنتاج أن الكتّاب قد استخلصوا أمثال هذا المشهد من المذابح التى شاهدوها ترتكَب فى الستينيات والسبعينيات. وما من شك فى أن الإشارة الساخرة فى القصة إلى لغة عدنان وذلك التسبيح المتكرر باسم الله إنما يدعمان هذا الافتراض.

ومع ذلك، وبغض النظر عن الغرائبية التى تبدو عليها القصة (وربما يتجاهل النقاد والمعلقون العرب مثل هذه الحكاية كلية بسبب العنصر الغرائبى)، فإنها لا تخلو من الخلفية التى تضيئها، إذ يعد أكل لحم البشر فى الثقافة العربية مثالاً لوصف الانفصال التام بين أفراد المجتمع. وتعتبر الثرثرة المؤذية فى حق الآخرين بمثابة أكل المرء لحم أخيه، كما أن القرآن الكريم يحرم أكل اللحم الآدمى بصرامة ويعتبره إيتاءه واحدة من الخطايا العظام. وثمة الآية التى يرددها الناس على الدوام: "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتًا فكرهتموه".

وعندما يحدثنا السندباد القديم عن لقائه مصادفة مع أكلة لحوم البشر نشعر بأنه كان مراقبًا منفصلاً ومتجردًا عنهم حتى تتسنى له رؤيتهم على أنهم ليسو أكثر من أناس غريبين يشكلون مادة مناسبة لتروى عنهم العجائب. وكان وسيبقى بعيداً عنهم بقدر ما نحن بعيد بعيدون. أما فى قصة فهمى، فالراوى والشخصية هما الشخص

نفسه، وهو ما ينجم عنه أن تكون التجربة شديدة الكثافة لأنها تفتقر إلى المسافة التى عادة ما تسمح بمزاج من الدعابة الرومانسية، إذ إننا عادة ما نضحك مع السندباد وعليه ونحن نراه فى المواقف الحرجة، ولكن، ليس هنا.

إن الرومانسية القديمة التى تسم الحلم تتحول لتصبح الواقعية الجديدة للكابوس. ولهذا السبب، نجد فهمى، شأنه شأن أقرانه الذين استخدموا السندباد موتيفًا، يختزل كم السرد من حيث زمنها اللانهائى ومكانها، ويعمد إلى تكثيف نوعى لها فى صورتى الوحش وأكل اللحم البشرى مما يذهب فى قوة التأثير إلى نهايتها. ويصبح الأسد وأكلة لحوم البشر فى النهاية شيئًا واحدًا هو الكابوس. ولهذا، فإن رحلة واحدة تكون كافية لتخبرنا عما حدث لسندبادنا هذا فى باقى رحلاته السبع.

إن كابوس فهمى يذكرنا تمامًا بكابوس كافكا الشهير فى قصته "تحولات" Metamorphosis والذى يعالجه المسناوى بعناية خاصة فى قصته عن السندباد.

١٠ . عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق: السندباد يُعدم

تتمتع هذه القصة بفرادة من نوع خاص لأنها تضم موتيفين مختلفين وتجعلهما يتكاملان معًا لإحداث أثر كلّى متحد. أما الموتيف الأول فهو مستعار من كافكا، وهو ما يكشف عنه الكاتب بوضوح لا يقبل اللبس، فمثل غريغور (اسم الخادم فى "فينوس فى الفراء")، يقدّم لنا الكاتب عبد الله سامسا بينما يستفيق من حلم. هكذا تبدأ قصة كافكا "تحولات": "بينما استفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مقلقة، وجد نفسه وقد تحول فى سريره إلى حشرة عملاقة"١ وعندما يجرى استجواب عبد الله، يظل مثل غريغور ملتزمًا الصمت إزاء حالته ولا يبدى أى رغبة فى التواصل مع الناس الذين يلحون، بلا طائل، على استخلاص المعلومات منه. ولم يكن غريغور يجيب حتى عندما طلبت إليه أخته "خنفساء الروث العجوز" ذلك. (٢)[٢]

ومع ذلك، فإن المسناوى ينسج على منوال الثيمة العامة لقصة التحولات حيث يجد الحلم الذى نمطه كافكا مناسبًا بما يكفى لعرض التحولات الخاصة به. ويتم إيضاح ذلك مباشرة منذ مفتتح الحكاية:

[وعندما استيقظ عبد الله سامسا من نومه ذات صباح، بعد حلم مزعج، لم يجد نفسه متحولاً إلى حشرة رائعة. ولكنه وجد بداخل رأسه فكرة مستوردة]

إنه هنا حيث تفترق قصة المسناوى عن قصة كافكا، ذلك أن أحلام غريغور "القلقة" تتسم بالفردانية من حيث أنها من صنع خياله، فهو مهجوس بمشاعر الذنب التى يبدو غير واثق ما إذا كان ينبغى أن يبوح بها أو يخفيها، فيعيش تبعًا لذلك حالة عقلية من التناقضات. ويبدو تحوله وكأنما يشكل تحققًا لحلم غريغور بالهروب نتيجة لشعوره الممض والناقم إزاء تعرضه للاستغلال واستغلاله هو لعمله كتاجر جوال.

أما عبد الله سامسا، فهو مدان لسبب آخر وعلى يد قوة مختلفة كلية. إن إدانته، مثل اتهامه، متأتيان من قوة خارجية وحشية. وتتحرك قصة "عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق" فى اتجاه معاكس لذاك الذى تتخذه "التحولات"، فبينما يقول كافكا بأن اللاواقعى يمكن أن يصبح حقيقيًا، يقم المسناوى الحقيقى على أنه ليس كذلك. والأرضية المشتركة بالطبع هى الواقع المرعب فى الحالتين. إن الوضع المختلف الذى يعالجه المسناوى هو الذى يحدد بوضوح الاتجاه المغاير الذى تمضى فيه الأحداث لأن الأنجيزايفر Ungezifer المتخيل الذى جعل الإنسان منه متحققًا فى "التحولات" إنما هو شىء حقيقى فى "عبد الله سامسا". وبينما الرعب فى كافكا جعله يتم خارجيًا، فإنه يُجعل داخليًا فى المسناوى. وهو ما يؤدى إلى زيادة وضوح الحد الفارق بين حجز الغرفة الآمن والسجن الخطر فى الجزيرة.

أما الموتيف الثانى فى جزيرة الواقواق، فهو يتجسد إلى حد كبير فى رحلات السندباد. ذلك أن تلك الرحلات الرائعة التى يفترض أن السندباد قد قام بها قد أصبحت أقل كثافة وتشابكًا عن طريق قصر الزمان والمكان. ومن الواضح أن الأرض

ليس لها حضور متماسك محسوس، لكن قارئ القصة أو المستمع إليها والواقع تحت سحر غموضها، لن يجد من تحديد موقعها أمرًا عصيًا على التخيل. إن إجواء الجزيرة هي أجواء من الغموض القوطي والمغامرة، كما أن جغرافيتها وسماتها الجيولوجية تحمل ريحًا من اللاعادية.

في هذه القصة، يصبح المرء على وعي مباشرة بالانطباع غير السار الذي يحمله تكرار الصوت الذي يكون اسم الجزيرة والشبيه بنعيق الغراب، والذي يأتي منذرًا وفارغًا من المعنى. وتكتسب صورة الجزيرة هنا بعدًا جديًا يتسع ليستوعب الوضع الحرج الذي يجد عبد الله سامسا نفسه عالقًا فيه. وعلى سبيل المثال، نجد العناوين وظيفاتية على نحو صارم ولا تحمل نمطًا مسليًا بأي حال. وينتهي أولها بالإشارة إلى أن المرء غير مسموح له الدخول في المناقشات السياسية لشؤون الجزيرة. أما الحكاية الثانية فتخبرنا عن الغزو الأجنبي المدمر الذي يواجهه سكان الجزيرة بحماسة صائتة وغامضة. وفيما بعد، يوضح الراوي في القصة الثالثة أن الكارثة قد تسبب بها على نحو غير مباشر سكان الجزيرة أنفسهم (مثل عبد الله سامسا) والذين تبنوا أفكارًا مستوردة. والحكاية الرابعة تتخذ شكل تعليق إذاعي، وهي نمطية من نوع بث دعاية غسل الدماغ الذي يبثّ عادة عبر وسائل إعلام الأنظمة المستبدة.

أما السجلات التي ترد فيما يتلو عن عبد الله سامسا فهي تخدم فقط في تكثيف صورة ذلك التشوه الذي يسم الواقع. وقبل موته، تشهد التقارير بأنه قد قبض عيه متلبسًا، ولا يشكل كونه مذنبًا، حسب هذه التقارير محل خلاف. وتصبح عناصر القضية مكتملة ولا يستطيع عبد الله سامسا حتى أن يدفع التهمة عن نفسه بحيث يصبح موته نتيجة لا مناص منها في خضم سلسلة التحريفات والاتهامات التي تحاك ضده.

تحكي قصة عبد الله سامسا في جوهرها قصة الإنتلجنسيا عمومًا. وهي قصة المثقفين الأفراد الذين كانوا يودَعون السجون في الستينيات والسبعينيات بناء على

اتهامات مختلقة وزائفة تسندها إفادات ملفقة ومجموعة من التقارير التى تستخدم فى إخضاع المتهم نفسياً. وقد حدث ذلك كله على أرضية تماثل فى غموضها وغرائبيتها واقع جزيرة الواقواق نفسها. ويجرى التعبير عن الاختلاف بين غموض واق واق السندباد وغرائبية واق واق عبد الله سامسا من خلال توازٍ متعاكس، حيث تتسم جزيرة الأول بالجمال بينما الثانية يكتنفها الروع.

يتعزز تأثير الحكاية إلى حد كبير بتلك المفارقة التى تنطوى عليها تقنية الوصف. وقد حمل القسم الأول عنوان "فى البدء"، ويجرى التأسيس لنفس القص منذ الجزء الأول باقتصاد كبير فى الكلمات. ويستيقظ عبد الله سامسا من نومه ليجد نفسه عالقاً فى وضع مرعب، ويجرى التأكيد على هذه الصورة بإلحاح فى كل جزئيات خطاب الحكاية. ويظهر التحريف بائناً منذ العبارات الأولى، ففى البدء لم تكن الكلمة، وإنما كان الشعب.

يظل ذلك الشكل المشوه من الواقع مستمراً فى الإمساك بناصية بقية الحكاية متخطياً البداية إلى المتن، فنجد الأنهار تسيل حمراء وسوداء حتى تصب فى فراغ حول قرص الأرض، كما نجد اسم الرحالة كما عنوان كتابه محرفين: جاما دى فاسكو ورحلة العالم حولى.

عبد الله سامسا القصة شخص مقتلع من جذوره ومجتث من الواقع على نحو ضارٍ، أولاً عن طريق تشويه ملامح محيطه الجغرافى والتاريخى والاجتماعى كما هو ظاهر فى سياق الحكايات كلها وفى التعليق الختامى، وثانياً بواسطة الاتهامات المختلقة التى تضمها التقارير عنه. وتكون النتيجة أن يجد عبد الله سامسا نفسه يعيش كذبة كبيرة فيه ومن حوله. وهو لا يجد وسيلة للتواصل مع من يجرون التحقيق معه، مما يدفع بالأخير إلى اختلاق اعترافات زائفة والتعامل معها كما لو كانت حقيقية.

ثمة مصدر آخر للتأثير، وهو صمت عبد الله سامسا الذى يتخذ شكل صمت درامى يذكر بصمت غريغور، حيث لن يكون هناك محل لكلماته فى جزيرة واق الواق.

وربما تكون أفكاره مستوردة، كما يقول الاتهام، إلا أنها قوية إلى الحد الذى يكفى لأن يجعلها تخيف السلطات وتجعلها تعيش فيما يشبه الأحلام "المزعجة" التى عاشها غريغور حتى بعد موت عبد الله.

١١ . قصة السندباد من الأحزان القديمة. خمس حكايات من ألف ليلة وليلة

ينسج قنديل فى هذه القصة على منوال مصدرين سابقين يستخدمان موتيف السندباد، واللذين كان قد استخدمهما فهمي وعفلق. وهو يأخذ المشهد الأول من قصة فهمي ويقوم بمسرحة تأثيره، فيستبدل شيخ التجار عند فهمى بقبطان السفينة "السنان"، ويستبدل قصر السندباد فى قصة فهمى بالسفينة. لكن التجار الذين يحضرون البيع بالمزاد يظلون نفس الأشخاص. وفى كلتا القصتين يكون السندباد مهانًا حين يصبح وحيداً تحت رحمة أولئك الذين كان ينبغى أن يهبوا لنجدته بدلاً من أن ينصرفوا عنه فى وقت الحاجة هذا. وكما هو الحال فى القصص الأخرى التى وظفت موتيف السندباد، تعمل هذه القصة على التحليق بتأثيرها الدرامى عبر التناقض الحاد بين أحداثها والخبرات الموازية فى قصة السندباد القديم الذين كان عادة ما يتلقى كامل المساعدة والتعاطف من أقرانه التجار.

إن الطريقة التى كان فيها السندباد القديم يتلقى المساعدة فى الأوقات الحرجة تخدم وظيفة ملحوظة فى قصة قنديل. وبالإبقاء على صورة السندباد القديم ماثلة فى الذهن، يستطيع قنديل أن يكثف الحكاية ويعتمد على التضمين الموحى. وهو ما يتيح له أن يكون مقتصداً، دون أن يفقد قوة التأثير، وهذا ما يبرر بلا ريب سيطرة العنصر الدرامى على الحكاية، والذى يخدم غرض الكشف عن رياء وزيف مجتمع فاسد.

بتوظيف العنصر الدرامى، يبدو قنديل متأثراً بوضوح بعفلق، الذى كان قد تمكن من مسرحة العناصر الرئيسية للسندباد المعاصر وأن يقبض على عناصر الوحدة

والخيانة الذى يجد الإنسان المعاصر السندباد نفسه عالقًا فى شراكها. ويستدعى سندباد عفلق قصيدة إليوت "شيخوخة" Gerontion (والتي اشتق الوصف فى الجزء الأول منها، كما نعلم، من مفكرة فيتزجيرالد Fitzgerald فى شيخوخته) "وها أنذا، رجل طاعن فى شهر جاف..." ويقدم عفلق لحكايته بالوصف التالى للسندباد:

السندباد شيخ محدودب الظهر، بالى الأطمار، يعود من رحلته الأخيرة خاسرًا كل ثروته، فيجد أهله ماتوا، ومنزله بيع، فيرتمى خائر القوى على حجر أمام المنزل الذى لم يعد يملكه، ويجتمع حوله الجيران وصبية الحي، ينهالون عليه بالأسئلة بين مشفق وساخر، أما الأولاد فيرشقونه بالحصى".

وتستثير قصة عفلق المتأسسة فيما يبدو على صورة عفلق مشاعر السخرية أكثر من مشاعر الشفقة من جانب القائمين على المزاد.

ومع ذلك، فإن النمط الذى اختطته حكاية عفلق قبل سندباد قنديل والسندبادات الأخر لدى الكتاب المعاصرين الآخرين إنما يتخذ هيكل سندباد قديم عائد إلى العالم الجديد، والصلة بين الاثنين هى التى تحدد وجهة المقاربة. وتقدم حكاية عفلق الدرامية السمات الأساسية لحياة السندباد، والتى تقف بجلاء فى مواجهة الواقع الماثل فى هذا العالم. ويقول السندباد للناس فى خلل الحوار أن عماه نجم عن وهج الحقيقة التى رآها فى الأفق البعيد، وهى حقيقة كانت فى الأصل مقيمة فى عينيه هو. ومع ذلك يقول السندباد: "رحلت إلى أبعد بقعة فى الأرض لأعرف أقرب نقطة منى، لأعرف نفسى". أما أولاده الوحيدون فهم أفكاره، وزوجته الوفية لم تكن سوى أحلامه نفسها. وعندما يُسأل السندباد عن بيته يجيب: "بيتى حيث يقودنى شوقى وحنينى". وبهذه الاستجابة، يبدو فهمى وقنديل وكأنما يعثران على الثيمة الأساسية فى حكايتيهما.

ينجح قنديل فى مسرحة الفجوة بين السندباد والعالم، وبالتالى فى توجيه تعاطفنا نحو سندباد فى مواجهة هذا العالم. وينبثق السندباد من أزمنة القدماء محملاً بالأفكار والأحلام والآمال والرؤى وما شابه ليفصح بها عن التعارض بينه (وبيننا نحن) من جهة

وبين العالم المعاصر من جهة أخرى والذى ننتمى نحن إليه. ويكون السندباد فى وضع يمكنه من الرؤية على نحو أفضل من خلال القناع السميك الذى يغلف الواقع الماثل، بسبب من المسافة المتاحة له، وهى المسافة نفسها التى تخدم فى حماية مبدعه. وليس من الغريب أن يجد الكتاب الذين استخدموا موتيف السندباد أنفسهم متمتعين بقدر أكبر من الحماية بتوظيف تقنية المسرحة بدلاً من السرد، لأن بوسعهم أن يكونوا أكثر وضوحًا فى العرض أكثر من الحكى. ولما كانت الحكاية التراثية، كضرب، أكثر شعبية من الضروب الأخرى فى العربية، فإن السندباد شكل موضوعًا ملائمًا لتطوير مزيد من التكيف الدرامى.

يستخدم قنديل، على سبيل المثال، عرضًا مؤثرًا تمامًا ليمسرح مشهد الخيانة فى سندباده. وتكشف القصة عن أن السندباد قد تعرض للخيانة على أيدى كل المحيطين به، بدءً من قبطان سفينته ورفيق عمره "السنان" إلى التاجر البخيل. ويقف السندباد وحيدًا فى حزنه، دون أن يحظى بتعاطف المحيطين به، ويجد نفسه عالقًا دونما وجه حق فى هذا الوضع البائس.

يجرى التأسيس لموضوع الخيانة منذ الجملة الأولى فى القصة. فالأجراس التى كانت تُقرع احتفاء بعودته من رحلته السابعة، باتت تعلن فى حقيقة الأمر عن بيع سفينته وممتلكاته. أما الذى يقرع الجرس، فهو كبير المزايدين فى المملكة. وتتم مسرحة الخيانة فى القصة على شكل مزاد، حيث يعمد الكاتب إلى التحليق بالدراما عندما يجعل السندباد يقف عاجزًا ومعذبًا أمام الأحداث التى تجرى أمام ناظريه. وعندما يحاول مقاطعة المزايد، يطالبه السنان بمرتّباته هو وبقية البحارة. وتقدم هذه الإحالة إلى مرتّبات البحارة إطار القصة الجامع، لأنها السبب فى المزاد، ويجرى ذكرها مرتين: مرة على لسان السنان ومرة أخرى على لسان الراوى الذى ينهى القصة معلقًا: "ورغم ذلك لم تف المزايدات إلا بنصف المتأخر من المرتبات"!

من الجدير بالملاحظة هنا أن هذا الإطار يشكل الإشارة الوحيدة إلى الأزمة المطروحة. وهو يكشف كيف أن البنية الجادة للقصة تظل محتجبة خلف الموتيف الذى

يشكل مكونات القصة المختلفة، ولا يمكن، سوى لقراءة نقدية فى القصة، أن تنفذ على نحو مناسب عابرة إلى داخل تركيبها المحتجب. وعند أحد مستويات هذا المخطط، يمكن فهم القصة على أنها تعنى ضمنيًا خيانة أحلام وطموحات الجماهير. وتمثل المسرحية الهزلية الطويلة التى يُجبر سندباد على مشاهدتها حكاية للأحزان القديمة، والتى يشهدها السندباد نيابة عن الجماهير.

يجسد الدلال الذى يدعى بالعربية "المزايد"، وهى نفس اللفظة التى تطلق على الانتهازى، عنصر الغدر فى القصة. وهو يشكل عالمًا بحد ذاته، لأنه لا ينتمى إلى الحكام القابضين على السلطة ولا ينتمى إلى المحكومين، وإنما يجسد نوعًا من المستشار الشرير الذى عادة ما يجد لنفسه مكانًا إلى جانب الحاكم، ويبتكر لسادته خططًا للغدر، ويعرضها عليهم على أنها وسائل لحماية الدولة. ولا يملك هذا النموذج تقليديًا ضميرًا اجتماعيًا، ويجعل منه افتقاره إلى النزعة الإنسانية شخصية بغيضة ومثيرة للاشمئزاز.

فى هذه القراءة، يمكن التعرف إلى السفينة على أنها تمثل وطن الجماهير. كما أن الكتب التى كان السندباد قد أحضرها من أراضى الحكمة القديمة، والتى أصبحت الآن قيد البيع بالمزاد على أنها ورق مستهلك ربما تمثل أفكار الإنتلجنسيا وثقافتها، واللتين لم تعودا تحظيان بأدنى قيمة لدى عملاء الدولة. ويمكن قراءة السندباد فى هذا السياق كله على أنه يمثل المثقفين الذين تنظر السلطة إلى فكرهم بكثير من الشك والريبة.

المراجع والهوامش

١. سندباد القديم : نموذج للاستقرار وحس الرفقة

(١) Raymond Williams, The Long Revolution (London; Chatto and Windus, 1961) p.282.

(٢) كان المؤلف قد استخدم فى النص الإنجليزى مقتطفات من ترجمة إنجليزية لألف ليلة وليلة. وقد استخدمت هذه الترجمة كتاب "ألف ليلة وليلة" الصادر عن دار مكتبة التربية - بيروت - لبنان. وهذا الاقتباس من المجلد الثالث، الطبعة السادسة ١٩٩٢، فصل "الحكاية الثانية من حكايات السندباد البحرى وهى السفرة الثانية"، (ص ١٢١).

(٤) المصدر السابق: (ص ١١٣)

(٥) المصدر السابق: (ص ١١٣)

(٦) المصدر السابق (ص ١١٣)

(٧) J.C. Mardus, trans. Powys Mathers, The Book of the Thousand Nights and One Night (London: Bibliophile Books, 1964) II, p. 187.

(٨) ألف ليلة وليلة، ص: ١٢٥ .

(٩) J.C. Marsalus, p. 192.

(١٠) ألف ليلة وليلة، ص: ١٤٤ .

(١١) المصدر السابق، ص: ١٣٥ .

(١٢) المصدر السابق، ص: ١٥٤

(١٤) الموضع السابق.

(١٥) المصدر السابق، ص: ١٥٥ .

(١٦) Mia Gerhardt, The Art of Story Telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights, (Leiden: E., Brill, 1963) p. 223.

(١٧) Raymond Williams, p. 286

(١٨) ألف ليلة وليلة، ص: ١٥٦ .

(١٩) Mia Gerhardt, p. 263.

(٢٠) ألف ليلة وليلة، ص: ١٦٥,

٣ . السندباد المعاصر: صورة لبيت موحش

(١) تظهر القصائد الثلاث تباعًا فى مجلات "حوار" ٢ (١٩٦٣)، ص: ٢٩-٣٠, "شعر" (١٩٦٤)، ص: ٦٠-٦٤ . "الآداب" ١٧ (١٩٦٩)، ص: ٤٧ .

(٢) ميشيل عفلق، "موت السندباد"، الطليعة ٨ (١٩٣٦)، ص: ٤٢٢-٢٧,

(٣) "لقد مثل عفلق دون شك مثقفًا عربيًا بارزًا لعب دورًا هامًا فى صياغة التاريخ السياسى المعاصر للمنطقة. وهو مثل سندباده، لم يتحدث عن مأزقه فى أيامه الأخيرة التى قضاها فى بيروت عام ١٩٦٦, وإنما اختار أن يعيش فى عزلة (قبل أن يغادر بيروت فى الأسبوع الثانى من شهر تشرين الأول) على مواجهة الأعضاء الحاكمين فى حزبه". (الدفاع ١٤ تشرين الأول ١٩٦٦، ص: ٤).

٤ . نحو فهم جديد

(١) حكايات ألف ليلة وليلة.

(٢) لمزيد من التفاصيل، انظر:

Bernard Bergonzy, "Fin de Siecle" in The Turn of a Century (London: Macmillan, 1973) pp. 17-40.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا، "زحزحة الباب العملاق" فى "الرحلة الثامنة". (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٧٦) ص: ٣٣ .

(٤) المكان السابق.

(٥) المكان السابق.

(٦) المكان السابق.

(٧) Quoted by C.B. Cox, Modern Poetry: Studies in Practical Criticism (London: Edward Arnold, 1974) p.93.

(٨) John Press, A Map of Modern English Verse (Oxford, OUP: 1969) p. 202.

(٩) جبرا، ص: ٣٨ .

٥ . السندباد الحمال

(١) أحد المشاهد المعروفة فى رحلة سندباد الثانية هى مشهد طيران السندباد مع طائر الرخ: "فبينما أنا على هذه الحالة وإذا بذلك الطير نزل على تلك القبة وحضنها بجناحيه وقد مد رجليه من خلفه على الأرض ونام عليها، فسبحان من لا ينام. فعند ذلك فككت عمامتى من فوق رأسى وثنيتها وفتلتها حتى صارت مثل الحبل وتحزمت بها وشددت وسطى وربطت نفسى فى رجلى ذلك الطير وشددتها شداً وثيقًا وقلت فى نفسى لعل هذا يوصلنى إلى بلاد المدن والعمار، ويكون ذلك أحسن من جلوسى فى هذه الجزيرة.. وارتفع بى إلى الجو حتى ظننت انه وصل إلى عنان السماء". (ألف ليلة وليلة، ص: ١٢٢)

وهناك مشهد درامى آخر يحدث فى رحلة السندباد السابعة:

"فلما خالطت أهل تلك المدينة، وجدتهم تنقلب حالتهم كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفًا فى تلك المدينة غير الأطفال والنساء. فقلت فى نفسى إذا جاء رأس الشهر أسأل أحداً منهم فلعلهم يحملونى معهم إلى أين يروحون، فلما جاء رأس ذلك الشهر تغيرت ألوانهم وانقلبت صورهم فدخلت على واحد منهم وقلت له بالله عليك أن تحملنى معك حتى أتفرج وأعود معكم. فقال لى هذا شيء لا يمكن. فلم أزل أتداخل عليه حتى أنعم على بذلك. وفق رافقتهم وتعلقت به فطار بى فى الهواء، ولم أعلم أحداً من أهل بيتى ولا من غلمانى ولا من أصحابى. ولم يزل طائراً بى ذلك الرجل وأنا على أكتافه حتى علا بى فى الجو..." (ألف ليلة وليلة. ص: ١٦٣)

(٢) على سبيل المثال، انظر إشارات جيمس جويس إلى السندباد فى روايته "يوليسيس"، مثل قوله: friend Sindbad and his horrifying adventures' (ص: ٥٩٨)، مروراً بلعبه المطول على اسم السندباد (ص: ٦٩٧). وقوله: 'Going to a dark bed there was a square round Sindbad and the Sailor roc's auk's egg in the night of the bed of the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler.' (Ulysses, London, The Bodley head, 1949, p. 698).

(٣) فى مناقشته لأخلاقيات السندباد البحار، يعمد بيتر مولان Peter D. Molan إلى تجاهل النظرة المعتادة إلى السندباد بوصفه بطلاً رومانسياً، ويختبر فى المقابل ذلك التباين بين نزعاته بوصفه بطلاً للقصة وبين توجهات شهرزاد بوصفها راوية للحكاية، فيقول: "إن معرفة البطل وقيمه تختلف بشكل كبير ولا يمكن تجاهله عن تلك التى تمتلكها الرواية، لأننا نحن وإياها نعرف الشخصيات على نحو ربما لا تستطيع تلك الشخصيات أن تعرف نفسها وفقه" (ص٢٩٣).

وبدون محاولة اختزال القصة إلى "مسرحية تعليمية أخلاقية" متخفية"، فإن مولان يقول إن القصة تكشف عن الانفصال الاجتماعي بين سندباد وآخر. وعلى الرغم من القيمة التى تتمتع بها أطروحة مولان لدى ذهابها فيما وراء الصورة الرومانسية للسندباد، فإننى أعتقد بأن تركيزه على الانفصال بين السندبادين قد جانب الواقع. وتصبح أطروحة مولان مبالغًا فيها عندما يلاحظ، على سبيل المثال، أن "سندباد الحمال يمثل الأنا العليا للسندباد البحرى، أى السندباد الذى يستنطق مسألة توزيع الثروة والطرق التى تم كسبها من خلالها".

Sindbad the Sailor: A Commentary on the Ethics of Violence," Journalfog the American")

Oriental Society, 98 (1978) p. 238).

(٤) The Book of Thousand Nights and One Night (p. 176).

(٥) حكايات ألف ليلة وليلة.

(٦) Claude Levi-Strauss, Tristes Tropiques, trans, J. and D. Weightman (New York: .

Atheneum, 1974) p. 62.

(٧) يعلق فراى Northrope Frye بقوله: "إن هذه الأهمية التى يتمتع بها الإله أو البطل فى الأسطورة يكمن فى حقيقة أن مثل هذه الشخصيات التى نتخيلها على شاكلة البشر مع تمتعها بسلطة أكبر على الطبيعة فى الوقت ذاته، تقوم تدريجيًا بخلق رؤية لجتمع فردى عقيم فيما وراء طبيعة غير مبالية. وهذا المجتمع تحديداً هو الذى يدخله البطل عادة فى غضون تأليهه وتمجيده وخلقه للمثل العليا".

Frye, Northrop, The Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology, (New York: Harcourt, 1963) p. 19.

٦ . وجوه السندباد

(١) نشرت قصيدة "وجوه السندباد" للمرة الاولى فى العدد الأول من مجلة الآداب عام ١٩٥٨ (الصفحات ٦٢-٦٣). وفى وقت لاحق من السنة ذاتها نشرت مجلة الآداب قصيدة "السندباد فى رحلته الثامنة" فى ثمانية أجزاء (الصفحات ٤-٥)، وقد جاءت القصيدة التى تشكل تحسينًا مذهلاً على القصيدة الأولى بتقديم نثرى يحكى قصة الأمير بشير الشهابى، والذى اعتاد أن يقدم لأضيافه المميزين قهوة ممزوجة بالسم، بالإضافة إلى إطراء كيس للأيام الطيبة الخوالى. "وذات يوم قدمت القهوة... ومات الأمير فى ديار القمر حيث دفن". وأعتقد بأن حاوى قد قصد القول إن أولئك الذين يعيشون مع الانحلال ينتهى بهم المطاف إلى الموت به. وربما يكون فى ذلك إشارة إلى الحاضر المتداعى، حيث يساء استغلال الطقوس الاجتماعية، حتى على يد الصفوة الذين يتبين أنهم مجرد منافقين. ومن الواضح أن هذه المقدمة القصيرة قد تم استبداله بمقدمة أخرى لا بد وأنها خطرت لحاوى بعد إعادة النظر، وهى أكثر إحاطة وصلة بالموضوع (أنظر النص الكامل للقصيدة والمقدمة فى فصل المختارات فى هذا الكتاب). وتظهر نسخة منقحة من قصيدة حاوى فى

مجموعته حيث يوحى التحول الرئيسى فى التركيز فى نهاية النص بالأمل بدلاً من الإحباط.

Sindbad on his Eighth Voyage" in The Harp and the Wind, Beirut: Dar al-Tali'ah, 1961,") pp. 72-110).

(٢) أعمد إلى استخدام مصطلحى "الوجه" و"القناع" دون تحميليهما أى قيمة تقنية، وإنما أقصد إلى القضية العامة التى تتعلق بالعفوية والخبرة، والتى أعتقد بأن حاوى قد استخدمهما للإشارة إليها.

(٣) تستدعى صورة الضباب إلى الذاكرة قصيدة إليوت " T. S. Eliotأغنية حب لجيه ألفر بروفروك" والتى تقول:

الضباب الأصفر الذى يمسح خطمه على أفاريز النوافذ،

لعق زوايا الأمسية

تسكع قليلاً فوق البرك الآسنة فى المجارير،

....

انزلق بجوار الشرفة، وقفز قفزة مفاجئة،

وعندما رآها ليلة تشرينية رخية،

دار دورة حول البيت، وذهب فى النوم.

٧ . السندباد فى رحلته الثامنة

(١) حكايات ألف ليلة وليلة

(٢) . C. G. Jung "Psychology and Literature" in Modern Man in Search of a Soul (New York: Harcourt, 1966) p. 153.

(٣) يقول فراى بهذا الصدد: "تسجيب دورة الانسان بين الحلم والاستيقاظ بشكل وثيق إلى دورة الطبيعة فى تتابع الضوء والظلام، وربما يكون أن كل تلك الحياة المتخيلة تبدأ فى هذا التماثل".(Fables of Identity, p. 18)

(٤) Michel Bernstein, The Tale of the Tribe, Ezra Pound and Modern Verse Epic (Princeton: Princeton University Press, 1980) p. 127.

١٠ . عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق

(١) . Franz Kafka, The Panel Colony, Stories and Short Pieces, trans. Willa and Edwin Muir (New York: Schoken Books, 1961) p. 76

(٢) المرجع السابق.

الفصل الثالث

شهرزاد: المنظور السرمدى

١ . ربيع فى الرماد: الأمل بالتجدد

يبدو واضحًا منذ البدء أن الموتيف الرئيسى فى هذه القصة هو أسطورة طائر الفينيق التى يبدو أنها أوحت حتى بعنوان القصة نفسه. ثم نجد رغبة البطل الجامحة فى أن يتحول إلى طائر وهى توحى مباشرة بالشبه بينه وبين الطائر المصرى الأسطورى "البينو" المسمى بالإغريقية "فوينيكس". وثمة "كتلة ضخمة من نار حمراء متوقدة فى قلب الليل الأسود" هى كناية عن محرقة اللهب التى أحرق الطير الخرافى عليها نفسه عندما وصل إلى نهاية حياته التى امتدت، كما تقول الأسطورة، ما بين خمسمائة إلى ستمائة سنة عاشها فى البرارى العربية. وبالإضافة إلى ذلك، فإن شروق شمس يوم جديد فى القصة يشير مجدداً إلى الفينيق، رمز التجدد والانبعاث.[١] حتى أن القتال فى المدينة تمكن قراءته على أنه موت رمزى يسبق الانبعاث، وربما يرمز السيف إلى أجنحة طائر الفينيق بينما ترفرف فى الأثير.

أما الموتيف الآخر فإنه مشتق من قصة ألف ليلة وليلة التى تشكل الحكاية الإطار، حيث ينهض شهريار من الرماد شهرياراً جديداً، والذى يحل اهتمامه الأصيل بشهرزاد محل عاطفته الأنانية السابقة. ويتم إنطاق التغير الذى طرأ على شهريار عن طريق موتيف مستمد من حلم آدم، حيث يذهب شهريار لالتقاط بعض التفاح لشهرزاد الجائعة.

ومع ذلك، فإنه يمكن الذهاب فى استكشاف المعمار الداخلى للقصة إلى مدى أبعد عن طريق فحص الواقع الماثل قبل أن تحرضه أسطورة الماضى. وتقدم القصة سلسلة من الصور التى توحى بأن محيط شهريار قبل تجدده يتسم بذات الانفصال والتناثر الذى يتصف به رماد الفينيق. ويجرى رسم هذا المشهد الذى يصور الانفصال (وهو ثيمة مسيطرة فى قصص تامر) على نحو مؤثر بمجموعة من الصور الفوتوغرافية فى الجزء الأول من الحكاية. وبغض النظر عن النهر ذى الماء الغائض، فإنه ليس للبلدة هوية فى الزمان أو المكان. كما أن الاختلاف فى المظهر والسلوك بين السكان يوحى بانقسام حاد بين الفقراء والأغنياء، والذين لا يتوحدون معًا سوى فى مناسبة موت رجل من أهل البلدة. (٢)

ثمة المزيد من الانفصال الذى يعبر عنه الافتقار إلى الأخلاق المهنية، حيث يبقى العاملون أنفسهم "مشغولين" ثمانى ساعات والأطباء يختزلون الخدمة الطبية إلى الحد الأدنى المتواضع عليه. كما تلمح القصة أيضًا إلى الفجوة القائمة بين الجيل القديم المضطهِد والجيل الجديد المضطهَد، بل وتذهب أبعد إلى تصوير نوعية التواصل الذى تنطوى عليه الصداقة، والذى لا يتجاوز مجرد تحية الصباح.

وسط مثل هذا الانفصال الكلى، فإن ناجيًا مثل شهريار لا بد وأن يتوق إلى التجدد. فنجده يلجأ أولاً إلى الطبيعة معبراً عن رغبته القوية فى الاتحاد مع زهرة أو طائر أو غيمة مرتحلة. ومع ذلك، وبما أنه مهتم بشكل أساسى بالحياة البشرية وليس بمجرد البقاء بأى شكل متاح، فإن حلمه بالتحول ينتقل إلى تقمّص طائر الفينيق بسبب من تأكيد الأخير الخاص على التجدد الذاتى. وثمة انتقال آخر يجرى باستخدام حلم آدم، فيما يمكن النظر إليه على أنه تسلسل فى التجدد والانبعاث. ويتم تكييف الحلم المعنى هنا عن طريق طمس جانب الإغواء، والذى كان ليكون فائضًا فى هذا السياق. وهنا يصبح شهريار آدم جديداً يذهب ليلتقط التفاح لامرأته، لكنه لا يفعل ذلك بفعل الإغواء. وتجسد الحادثة بعرضها على هذا النحو ذلك الفارق بين شهريار القديم الذى كان مرة (قبل التجدد) قد أحضر شهرزاد ليتغذى عليها، وبين شهريار الجديد الذى

يخلص إلى الاعتقاد بأن أى تجدد لن يتسنى أبدًا بدون بقاء شهرزاد نفسها. وباتحادهما، تكون كافة عناصر الطقس الذى هيأ لتجددهما حاضرة. فثمة طائر يغنى، وصرخات الأولاد تُسمع "وأمامهما كانت الشمس فتية وضّاءة."

وهكذا، وإذا ما قرئت قصة "ربيع فى الرماد" بالتوازى مع قصيدة حاوى "السندباد فى رحلته الثامنة"، فإن المرء سيجد الثانية وقد أثرت فى الأولى إلى حد كبير. ويجب أن يظل ماثلاً فى الذهن أن "ربيع فى الرماد" قد ظهرت للمرة الأولى عام ١٩٦١ فى مجلة "أصوات"، وهى مجلة كانت تنشرها جامعة لندن بالعربية، بعد فترة وجيزة من نشر "السندباد فى رحلته الثامنة". ولعل قراءة فاحصة فى الأجزاء الرابع والخامس والسادس من القصيدة ستكشف حتمًا عن اتساع مساحة الأرضية المشتركة التى تتقاسمها القصة والقصيدة. كما أن عنوان قصة تامر أيضًا، كما صورة الفتاة البريئة، تبدوان مشتقتين من قصيدة حاوى:

مرآةَ دارى اغْتَسلى

من هَمِّكِ المعقودِ والغُبارْ

واحتَفلى بالحلوةِ البريئَهْ

كأنها فى الصبحِ

شُقَّتْ من ضلوعى

نبَتَتْ من زنبقِ البحارْ

ما عكَّرَ الشلالَ فى ضحكتها

والخمرَ فى حَلْمَتها

رعبٌ مِنَ الخطيئَهْ

وما دَرَتْ كيف تروغُ الحَيَّةُ
الملساءُ في الأقبيةِ الوَطيئَهْ،
إحتفلي بالحلوةِ البريئَهْ،
بالصحوِ في العينين،
ما صحوُ الشعاعِ الغضِّ
عَبْرَ النبعِ والثلوجْ،

ولا شك في أن هذا يؤسس لمزاج مقاربة المشهد الرئيسي الذي يصور ذلك الاتحاد بين شهرزاد وشهريار بعد ما يبدو كما لو أنه نوع من الشتات. إن شهرزاد تامر تتسم بنوع من البراءة. ونجد كلا المرأتين تستجيبان بنوع من التوحد مع شريكيهما كاشفتين عن توق إلى حياة جديدة نقية، وقبل أن يقيم الرجال أية صلات مع شريكتيهما يمران كما لو في رحلة من الاختبارات التي قصد منها أن تكون نوعًا من التطهير.

يلتقط تامر مفهوم حاوي إزاء الخلود في الحياة، والتي يجري تقديمها على نحو أشبه بالانبثاق والتغير الذي يطوره لورانس في قصصه. وقد رأينا أعلاه أن قصيدة حاوي "وجوه السندباد، كانت تهتم أساسًا بتفعيل هذا المفهوم عن "حياة الدم" حسب تعبير لورانس، والذي تطور على نحو يتسم بقدر أكبر من التعقيد في قصيدة حاوي الأخرى "سندباد في رحلته الثامنة". ويشعر الصوتان في القصيدتين، كما هو حال الرواي في قصة تامر، بأنهما منذوران لقدر مقاومة الامّحاء، وهما يتشبثان بامرأتيهما بمثل ذلك التوق لأنهما يتطلعان بشغف إلى البقاء ويجدان في المرأتين ملجأيهما الأخيرين. وهكذا جاءت إحالات كل من حاوي وتامر إلى الفينيق وآدم وحواء وشهرزاد، والتي تمثل كلها نماذج أصلية للخلق والبقاء.

في ضوء غياب واقع إيجابي، يعمد تامر، شأنه شأن حاوي، إلى خلق واقع جديد من رحم السديم. ولهذا السبب نجد تامر يكتب قصة تحمل الشكل والنظام الكتابي

الذى يسم الشعر، وهو ما يبرر بوضوح غياب العقدة والتساوق فى ترتيب السرد. وفيما يلى،على سبيل المثال، ما تقوله المرأة لشريكها:

فقالت المرأة: "أنا شهرزاد.. لم يحصدنى الموت..شهريار مات".

قال الرجل: "لم يمت شهريار.. ما زال حيًا".

قالت المرأة: "آه يا مولاى".

ويمضى الحوار قدمًا بطريقة شديدة الكثافة والاقتصاد، حيث لا تشلك الكلمات والعبارات والجمل محاكاة حقيقية للواقع أو انعكاسًا لأى موقف سبق لنا أن ألفناه. ونجد الحكاية تشف عن ذاتها بينما نقيم الصلة مع عنصرها اللغوى وليس فى غضون تعقبنا تساوق أحداثها وترتيبها. وهكذا، تصبح اللغة هى الأداة لخلق عملية يعتمد فيها المعنى (أو المغزى) على تلقائية اللغة ذاتها واتسامها بالمباشرة. ولا تكون اللغة هنا مجرد أداة لتوصيل موضوع المقاربة، وإنما تلفيها وقد أصبحت موضوع مقاربة فى حد ذاتها.

يدين تامر لحاوى باستخدام هذا العنصر اللغوى أكثر مما يدين له باستعارة موضوع المقاربة. ولعل ابتكار ثامر فى فن الحكاية يأتى بشكل أساسى من تمثله لما هو معروف فى الشعر الحديث بالأسلوب "الإيديوغرامى". ومن سوء الطالع أن هذا هو الذى يجعل من قصة تامر صعبة القراءة وعصية على التذوق (بالنسبة للقارئ العربى على الأقل) بسبب ما يبدو وكأنه حكاية مفككة الأوصال بسبب من ذلك الاستخدام للإيديوغرام (هيئة الشعر وتقنيته).

ومع ذلك، فإن تامر لا يأخذ من حاوى الشكل وحسب ولكنه يعطيه بالمقابل. وأعتقد أن النهاية فى قصيدة حاوى، والتى كان أضافها فى النسخة المعدّلة، قد جاءت بتأثير من تامر، والذى يبدو وكأنما أقنع حاوى بأن البناء ينبغى أن يعقب الهدم طبيعيًان على الأقل لجعل قصة الخلق والبعث معقولة فى ظاهرها أو مكتملة فى دورتها. وهكذا، جاءت نهاية القصة والقصيدة كلتاهما فى مناخ من الإشراق.

٢ . الخرزة الزرقاء وعودة جبينة: رؤيا العودة

شكلت حرب عام ١٩٦٧ لأسباب لا تخفى صدمة عنيفة للعرب جميعًا وللفلسطينيين على وجه الخصوص. فعلى حين غرة، أصبح للفلسطينيين الذين كانوا يعيشون فى الشتات مدخل للتواصل مع إخوانهم ممن تمكنوا من البقاء فى وطنهم بعاد نكبة عام ١٩٤٨ . وكان التأثير العاطفى لاجتماع الشمل هذا قد استحوذ على العائلات التى كان شملها قد تشتت طوال ما يقارب العشرين عامًا. ولا شك فى أن التكيف مع الوضع الناشئ برمته واستيعابه لم تكن بالأمور اليسيرة.

من الواضح أن الفلسطينيين قد استبد بهم الهوس الناجم عن توفر مدخل إلى فلسطينهم القديمة التى استلبت عام ١٩٤٨ . وقد تم ترتيب رحلات تتيح لهم التجوال فى طول البلاد وعرضها، والتى عادوا منها وكأنما يستيقظون من حلم أو كابوس. فقد خطت أقدامهم على أرض لم تكن رؤيتها متاحة لهم سوى من على قمم الجبال أو من على سطح قلعة فى الضفة الغربية من نهر الأردن أو جنوب لبنان. وبغض النظر عن مدى الألم الذى تمخضت عنه التجربة، إلا أنها جلبت نوعًا من الغبطة الغامضة على أولئك الناس وهم يعودون إلى بيوتهم، ولو كسياح.

هذا الوضع هو الذى تحسسه إميل حبيبى فى مجموعته القصصية التى حملت عنوان "سداسية الأيام الستة"، والتى ضمت فيما ضمت قصته القصيرة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة". ولا يشكل بوح إميل حبيبى بالواقع الماثل بعد حرب الأيام الستة هوية لهذه الأقصوصة، ذلك أن مضمون الحكاية يقول: ما ينتهى إلى خير فهو خير، بينما لا يمكن لذلك فى الواقع سوى أن يكون أمرًا اصطناعيًا وسطحيًا. وهكذا، فإن رؤية إميل حبيبى تخترق سطح العودة الصريح والمعلن لتكشف فى داخلها عن معنى محتجب جد مختلف. إنه يعبر عن ذلك البون الشاسع بين حقيقة المسألة وبين ما يبدو وكأنه الحقيقة باستخدام تقنية تجعل قصته تفترق عن الحكاية التقليدية المعروفة.

تبدأ القصة بحادثة العودة الحقيقية إلى الوطن، حيث نلتقى بامرأة فلسطينية عاشت فى لبنان لما يقارب العشرين سنة منفية عن مسقط رأسها. نلتقى بها وهى فى طريقها إلى رؤية والدتها فى صحبة الرواى الذى ينتمى لنفس القرية. ويبدو أن أحد الفلسطينيين الذين استمروا فى العيش داخل الوطن، وهو ما يسمح له بالإمساك بناصية القص لأنه يقود العائدة إلى أمها وبيت أمها. وهو يشير إلى المرأة بكلمة "ضيفتنا". وتستدعى الحادثة إلى ذاكرته قصة جبينة، على نحو يشتبك فيه الواقع والخيال. وهكذا يطلق على "الضيفة" اسم "جبينة الجديدة".

وهكذا، فإن القصة تستعير قوتها التأثيرية من ذلك التفاعل والتشابك بين الواقع والخيال. وفى ذلك التمازج الذى يتعذر اجتنابه بين الاثنين يكمن المغزى المحتجب وراء خطوط السرد. وعند اقتراب القصة من النهاية تقول الأم لابنتها: "أبوك، الله يرحمه، كان دائمًا يقول إنه لو احتفظت بهذه الخرزة لما حدث ما حدث. إلبسيها ولا تخلعيها أبدًا".

إن حقيقة كون جبينة الجديدة تفتقر إلى الخرزة الزرقاء طوال حياتها، وأن أمها التى بقيت فى القرية هى التى احتفظت بها، هى بالطبع ذات دلالة رمزية. ويمكن تأويلها على أنها تجسد غياب البهاء الذى تكون العودة بدونه عاطلة من المعنى وغير مستوفية أبدًا لعلائقها. ولعل هذا ما يبرر ملاحظة الراوى للضيفة: "الهودج الآلى [السيارة] يدخل القرية الآن. فهل تفيض الماء من العين؟" إن العودة لها طبع الفناء المتأصلة فى الوقت لأنها لحظية، وهو ما يتضح بجلاء منعكسًا على وجه الأم العجوز، "ولكننى رأيت فوق شفتيها صمدة عروس وهى تتجلى."

العودة إذن مجرد رؤيا لحظية وآنية متطابقة غالبًا مع حلم اليقظة الذى يتسم بتلك القوة التحويلية التى تشى بإمكانية التحقق. ويتم التعبير عن واقعيته باعتبارها حالة من المثول فى "الأعراف"، تلك المسافة المخاتلة بين الجحيم والجنة، حيث يجد الراوى نفسه معتقلاً بين اليأس المكبوح والأمل البعيد المنال. ولا شك فى أن حبيبى قد امتلك المهارة

التى مكنته من خلق تعددية فى المنظورات متكئة على التفاعل الطارئ بين المتضادات. فنجد راويته هنا عالقًا بين الحقيقى والوهمى. ويتخذ الموقف برمته فرادة وغرابة ابتسامة المرأة العجوز: "لم أر مثلها فى حياتى، أشبه بآثار موج رمل على شاطئ فى ساعة الجزر". فى الحياة الواقعية لا يعود الناس إلى بيوتهم كزائرين لأسبوعين وحسب بعد أن كانوا أبعدوا عنها لما يقارب العشرين عامًا. ويبدو الوضع الماثل وهميًا إلى حد يصعب معه فهمه على نحو مغاير. وهو مشحون فوق الطاقة بالكثير من الخيال بحيث يستدعى تحويلاً فنيًا دون الكثير من الافتعال، وما نحن فى حاجة إليه هنا لخلق اعتبار قصصى للتجربة إنما هو درجة معينة من الانفصال الذى يمتلكه حبيبى حتمًا.

يبدو الأمر كما لو أن الراوى يتبنى موقف المحايد من العودة بينما يراها تجلب السعادة على كل من يهمه الأمر، رغم أن تأثيرها تحده فترتها التى لا تجاوز الأسبوعين. ويبدو وكأنه قد تمت موازنة مزاج المقاربة من خلال تعاطف الراوى المزاجى. فالراوى لا يعلق تعاطفه كلية إزاء الحادثة التى تجعل أقرانه من القرويين سعيدين (رغم أنه لا يمجد ذلك)، ولا هو يوسع إطارها، لأنه على غير حال القرويين، ليس معمّى عن القضايا الأكثر عمقًا بفعل التأثير العاطفى للحادثة.

وفى غضون ذلك، يعمد الراوى إلى توسيع إطار تعاطفه ليضم الشخصيات جميعًا، ولو بغير تساو. إنه يبدو أكثر تعاطفًا مع الأم العجوز التى تمثل، فى الغالب الأعم، وجهة نظر المؤلف عندما تكشف إشارتها للخرزة الزرقاء. فهى تحمل فيما حولها ريحًا من الغموض، والذى يضفى الألوان على مساحة الدور الذى تلعبه.

ومن ناحية أخرى، فإن الراوى لا يبدو متعاطفًا بنفس المقدار مع جبينة الجديدة، فعندما تعبر عن فرحتها بضحكة مختلفة، مسموعة، ولكنها غير مرئية، قائلة: "لقد عادت جبينة" يتمنى الراوى لو استطاع أن يضحك لكنه لا يستطيع، وتشير روايته للحادثة إلى ذلك الخلط بين الجبينتين. وبهذه الطريقة، يبدو تأكيد الراوى على حقيقة أن جبينة الجديدة لم تحمل الخرزة الزرقاء طوال حياتها ولم تحضر ابنتها معها، إنما يقصد إلى تقليل انجذاب القارئ وعاطفته تجاهها.

ومع ذلك، فربما يمكن القول إن الراوى يستخدم الحكاية التراثية فى قصته لا ليبخس من قدر البهجة التى تعبر عنها القادمة الجديدة، وأمها العجوز والقرويون أن حدوث الحدث، ولكن لمجرد أن يشير إلى أن "تلك الجبينة" لم تعد بعد. وهو يجد مخرجاً من الشد القائم عن طريق يحيل تلك "العودة" إلى مستقبل غير معلوم، حتى لو لم يكن ذلك واضحًا مباشرة. ومع ذلك، فإن ما يجعل من وجهة نظر السرد هنا أقل إحباطًا ومؤثرة مع ذلك، فهو حقيقة أن العودة المعلقة ليست مؤكدة ولا مستحيلة. أولم يكن حبيبى إذن نبوئيًا فى رؤياه؟

٣ .بقرة اليتامى : الاغتراب والحلم

"بقرة اليتامى" التى تستعير القصة منها عنوانها هى حكاية فلكلورية بلغت من الشيوع حداً يجعل من مجرد الإلماح إليها يضع القصة فى سياق مفهوم. فالمصدر الأوحد للدخل، على سبيل المثال، لعائلة ضيقة الحيلة عادة ما يشار إليه ببقرة اليتامى. وترتكن القصة إلى حقيقة أن الوالد، أو رب العائلة هو المناط به جلب خبزها، ولهذا فإن اليتامى الذين فقدوا الأب عادة ما يجدون أنفسهم فى وضع اقتصادى متزعزع وشديد الحرج. ويولى القرآن الكريم عناية خاصة لليتامى ويحض المؤمنين فى غير مناسبة على مد يد العون لهم والعطف عليهم. وتعتبر أملاكهم فى الشريعة الإسلامية منقولة وغير منقولة بمنزلة الوقف.

إن "بقرة اليتامى" هى القصة الكلاسيكية لهجرة الفلاح العربى إلى المدينة، والتى لا يجنى منها فى العادة ، كما فى حالة بطل قصتنا، سوى المرارة والخيبة. ذلك أن المدن العربية نادراً ما تتخذ طابعًا صناعيًا إلى حد معقول مما يجعل فرص الاستخدام فيها محدودة إلى حد كبير. وعادة ما يجد معظم القرويين ممن يهاجرون إلى المدينة عملاً فى قطاع البناء، وهو ما يشير إليه الفلاح فى هذه القصة عندما يقول إن العمال من أمثاله يبنون البيوت الكبيرة فقط، وهو ما يعنى ضمنيًا أنهم يشقون فى بنائها لينعم بسكناها الآخرون.

إن ازدهار المدن العربية هو ازدهار شكلى أكثر من كونه حقيقيًا. وهو انتفاخ مصطنع على نفس القدر من التظاهر الذى تتسم به المرأة السمينة التى يدعوها الفلاح بالبقرة الهولندية، ذلك الوصف البشع الذى لا يعدم الانتشار فى العالم العربى. وتتأتى الصورة الزائفة لحياة المدينة من جهل الفلاحين بحقيقة مبعث ازدهارها إلى جانب قسوة الحياة فى القرية التى يضعونها معها موضع المقارنة. وعلى سبيل المثال، تقول عزيزة زوجة الفلاح لزوجها إنها تسمع بأن حياة المدينة مليئة بالرخاء والدعة. وفى محاولة منه لتصحيح انطباعات زوجته، يفسر لها زوجها بأنه والآخرين من أمثاله يعملون مثل البهائم من الفجر وحتى الغروب، وأن تلك الراحة والدعة هى ترف لا قبل له ولمن هو مثله بأن يحلموا بمثله.

لم تكن حياة "أبو إسماعيل" فى المدينة تعسة ومهينة فقط، وإنما هى مشجية ومثيرة للإشفاق أيضًا. وهى تسير على التوازى مع حكاية "بقرة اليتامى". وهنا تصبح العواطف التى تثيرها الحكاية والقصة كلاهما متداخلة بحيث يجد القارئ نفسه وقد تأثر بالنصين فى آن واحد.

بعد أن أفنى أفضل سنىّ عمره عامل بناء ثم بستانيًا، يعود أبو إسماعيل إلى قريته، ليس للقيام بزيارته كل أسبوعين كما كان حاله فى السنتين الماضيتين، وإنما ليقيم فيها نهائيًا. ويبدو الرجل أكثر اعتدادًا بنفسه من أن يروى تجاربه بالتفصيل، مما يجعله يركن إلى صمت عاجز إزاء كل ما يعتقد أن من شأنه أن يتسبب بسوء فهم أو يتسبب بالقلق لزوجته وأولاده، فيكتفى بمجرد الإلماح إلى صعوبات الحياة فى المدينة. وفى سياق واقع كهذا يستمع إلى قصة "بقرة اليتامى" بينما يحكيها ابنه، ويحس كما لو كان يرى إلى حياته نفسها تروى فى الحكاية.

هذا التداخل بين الحكاية وقصته الخاصة يثير فيه شجونًا دفينة، تستدعى بدورها تفاصيل تجربته مع المرأة فى المدينة. فيجد نفسه، وبعفوية مطلقة، يعيد سرد الحكاية على العائلة، ولكن بتركيز على الوحشية التى يمارسها الأغنياء على البقرة، وبإغفال

للتعاطف الذى عادة ما تتضمنه الحكاية، والذى لم يكن ولده إسماعيل قد استبعده من سياق القصّ.

فى داخل "أبو إسماعيل" تتداخل الحكاية وقصته الشخصية وتشتبكان بتناغم. وبينما يستمع إلى الحكاية يرويها الابن يتداعى الماضى ليدخل فى الآنىّ جالبًا معه مزاجًا من اليأس والقهر اللذين لا يستطيع الأب أن يجد لهما متنفسًا أمام عائلته. وهكذا، تسعفه الحكاية حين تصبح متنفسًا لانفعالاته فى الوقت الذى تجد العائلة فى خيالية القصة بعض السلوى، على الأقل قبل أن يلمّ به شعور الاستياء بعد سماع نسخة الوالد من الحكاية.

وثمة مفارقة درامية تقدمها إلينا شخصية أم إسماعيل، والتى تمثل حلقة وصل بين الأب والابن، وتساعد الابن على حكى الحكاية التى تحرّض الأب بالنتيجة على أن يحكى حكايته بدوره.. ومع أن المرأة تصرح بملاحظات عادية، إلا أن هذه الملاحظات تتسم بقدر كبير من الأهمية، والتى ربما يمكن اعتبارها مؤشراً على إدراكها للتداخل الحاصل بين الحكاية والقصة. وأول ملاحظة هى قولها فى ردّ فعلها على توسل الطفل لسماع الحكاية منها إنها قد ملت وتعبت من رواية الحكاية بنفسها. أما ملاحظتها الهامة التالية، فتتمثل فى إشارتها إلى عدم كفاية إسماعيل فى الحكى.

ويعزز إسماعيل تلك المفارقة الدرامية ويدفع بها إلى نهايتها. ذلك أنه على الرغم من كونه يستجيب للحكاية بكل ذلك الانهماك الشامل الذى ينبغى لطفل، فإنه يبدو غير مدرك كلية لمضامين القصة. لكن والده (وربما والدته كذلك) يصبحان مدركين لذلك التداخل من خلاله. ومع ذلك، فإن الخاتمة تشى بأن استجابة إسماعيل للحكاية قد تغيرت بدورها،حيث يؤدى ذلك العنفوان الدرامى الذى يقدم الوالد الحكاية به يتسبب بصدمة لدى الأطفال حد إخراجهم من حالة الانهماك البرىء السابقة، ويخلق الفرصة لتكوّن الحلم الجميل، والذى يشكل العلامة الفارقة لأعلى ذرى المفارقة الدرامية عن طريق خلق الصلة بين الحكاية والقصة فى لاوعى الأطفال.

وهكذا، تتحول مفارقة الموقف إلى مفارقة الرؤيا، حيث يتسامى حلم الأطفال فوق الواقع الموحش والمهين الذى يهيمن على قصة والدهم، وفوق التأثير العاطفى الذى تخلقه الحكاية الفلكلورية على حد سواء.

٤ .هزيمة أبا زيد: صراع من أجل البقاء

تقف هذه القصة على تناقض حاد مع تلك القصص الرومانسية التى تكون فيها صورة الريف مجرد ستارة خلفية للمشهد القصصى كما هو حالها مثلاً فى قصص محمود البدوى، والذى ربما يتشابه عنده أعالى مصر مع الصين أو الهند مثلاً. كما أن هذه القصة تفى بشروط الواقعيّة التى كان الكتّاب والنقاد (ممن نوقشوا أعلاه) يجدون القصص التى راجعوها تعوزها.

يوحى الجزء الثانى من العنوان بخلفية حكاية تراثية. وأما الجزء الأول منه فإنه يذهب إلى تجاوز تلك الصورة الفلكلورية لأبو زيد. ويعرف القارئ العربى على الأقل أن أبا زيد يشتهر بتحليه بشجاعة أسطورية. ويعمد الكاتب إلى خلق شعور من الشدّ منذ البداية حين يؤسس لذلك التفارق بين صورة أبو زيد التقليدية وبين جبن الفلاح المصرى الذى يحمل الاسم نفسه. وهكذا، يقارب القارئ الحكاية منذ البدء مصحوباً بانطباع مفاده أن أبا زيد قد انهزم مقدمًا وأن القصة إنما تتحدث عن هزيمته. وهى بذلك لا تتحدث عن "ما" الذى سيحدث لأبو زيد، وإنما عن الكيفية التى يحدث له وفقها ما يحدث. ويكشف لنا هذا التركيب عن أن القصة القصيرة يمكن لها أن تتكامل حتى بدون العنصر الثالث الذى كان أصرّ رشاد رشدى على حضوره، وهو ما أسماه بلحظة الإضاءة.

إن أبا زيد هو الفلاح المصرى العادى صاحب الأحزان والزرايا المعروفة التى لا تحتاج فى هذا المقام إلى التفصيل. ووهيبة هى زوجته التى تقف إلى جانبه بثبات، وزينب هى ابنته التى تنتظر تحسن الأوضاع المالية كيما تتمكن من الاقتران بيونس. أما ذياب فهو فلاح من الجيران.

تجرى أحداث القصة فى موسم الحصاد، عندما يقوم المفتش بجمع القطن حتى يبيعه للأميرة. وهو مشهد يثير حنقًا بالغًا فى نفوس كافة الفلاحين الذى يشهدون هذه الممارسة السنوية دون أن يعرفوا ما سيتبقى لهم من محاصيلهم إن تبقى لهم ثمة شىء. وهنا ينجم السؤال حول إذا ما كانت القصة تعود وراءً فى الزمن إلى ما قبل ثورة عام ١٩٥٢ عندما كان الفلاح يعانى من "التفتيش" أو أن المؤلف يوظف الإحالات إلى التفتيش والأميرة كغطاء لتوجيه النقد إلى النظام السياسى القائم دون نية قصر القصة على فترة زمنية بعينها. وعندما نشرت القصة فى "المجلة" تلتها فى العدد نفسه مراجعة لها خلصت إلى أن المؤلف "نبهنا بقصته وتعقيبه إلى أن حياة الفلاح المصرى قبل الثورة ما زالت موضوعًا فنيًا خصبًا يصلح للعلاج والاستيحاء" وقد قصد المعقب فى تأكيده على أن زمن القصة يعود إلى فترة ما قبل الثورة إلى حماية نفسه ومحرر المجلة من بطش الرقابة. ومع ذلك، فإنه لا ينبغى لإلماحات المؤلف إلى تلك الفترة ولا لتأويل المراجع أن يصرفا انتباه القارئ عن البنية الموازية المحتجبة خلف خط القص.

يجد أبو زيد نفسه مجبرًا على الاعتقاد بأن خلاصة سيكون رهنًا بالانتقال من التفتيش القديم إلى تفتيش الحاج، لكنه يكتشف أن الأمر برمته لا يعدو كونه وهمًا محضًا، فقد تم استبدال تفتيش الحاج بدوره بالإصلاح الزراعى الذى تفاخرت ثورة ١٩٥٢ بإقراره، والذى قصر كثيرًا مع ذلك عن تحقيق طموحات الجماهير.

إن القصة تقول باستمرارية تسم حياة الفلاح، وليس فيها أى إلماح إلى أن الإصلاح الزراعى قد وضع الأمور فى نصابها أو أنه قلل من حجم المعاناة. وكان النظام الجديد قد دعا الكتّاب إلى تمجيد ما أنجزته الثورة للفلاح. وهكذا، وعلى الرغم من أن القصة تظهر وكأنما تقدم صورة مصر ما قبل الثورة، إلا أنه يجب النظر إلى منظورها بوصفه رفضًا لذلك الواقع الذى يجرى تمجيده.

ويمكن للكاتب أن يفعل ذلك وهو يتمتع بالحصانة محتميًا خلف العنصر الفلكلورى فى القصة، بحيث لا يمكن سوى للقراءة الفاحصة أن تكشف عن التضمين المخاتل

لقضية الاستمرارية. ويخدم الأسد الموشوم على ذراع أبا زيد فى أكثر من مجرد كونه موتيفًا فلكلوريًا، فهو يمثل "أناه" الأخرى، ويمثل ارتعاش ذراع أبا زيد نوعًا من التأكيد ويقدم نوعًا من العزاء.

ومع ذلك، فإن الحياة فى التفتيش تظل تعسة إلى حد يدفع بأبا زيد إلى حضن اليأس، حتى أن القصة تبدأ بينما يفكر بالانتحار. إنه يشعر بحاجة يائسة إلى إيجاد مخرج وإلى شجاعة الأسد الوحشية، لكن معتقداته الدينية تجعله يحجم عن الانتحار لأنه سيجلب عليه اللعنة الأبدية.

والحق، فإن ثمة معتقدان يساعدان أبا زيد على البقاء: هما اعتقاده الدينى وإيمانه بالحب التقليدى. وبينما يعصمه اعتقاده الأول من الاستسلام إلى اليأس، يعمل إيمانه الثانى على منحه الأمل بحيث يعمل الاثنان على تزويده بالقوة اللازمة للمضى فى العيش. وهكذا يتأرجح أبو زيد بين احتمالين: حيث يتخلى عن الأمل حد التفكير فى قتل نفسه، ثم يضع ذلك الخيار جانبًا أملاً فى أن تتغير الأمور نحو الأفضل.

يحاول أبو زيد حل مشكلته بالانتقال إلى تفتيش جديد هو تفتيش الحاج حيث يأمل بأن يجد الحياة الأفضل. ولسوء الطالع، يكتشف عندما يتوقف للسؤال عن ذلك التفتيش أن ليس ثمة شىء من هذا القبيل، ويتبين أن رحلته لم تكن أكثر من مجرد حلم. وهنا ينخلق التوازى بينه وبين أبو زيد فى الحكاية التراثية الذى كانت حياته عبارة عن رحلة متواصلة من الشرق إلى الغرب والتى لم تكن فى النهاية أكثر من وهم محض. والأسد، وشخصية أبا زيد التى يتقمصها، والرحلة، كلها تصبح سيماء حياة وهمية خادعة.

يعيش أبو زيد فى عالم خيالى لأنه منفصل عن الواقع على يد نظام التفتيش. وفى غياب واقع عادل يذهب إلى الاعتقاد بالأخيلة ويحاول أن يجعل منها حقيقة. وتنتهى القصة على النحو التالى: وقال أبو زيد بصوت كله أنين: "الفدان يا يونس.. الفدان.. سأخرج لسانى للناظر.. وللأميرة..."، وأخرج لسانه وبكى !

لقد سمح استخدام الحكاية التراثية للمؤلف أيضًا بإعطاء قصته المباشرة والقدرة على التورط فى بيئة شخصيته. ويبدو الأمر وكأنما كان للقصة أن تُكتب على يد أبا زيد أو أى من المجموعة الصغيرة التى تحيط به. وفى الحقيقة، يسمح الكاتب لشخصياته بإن تقول قصتها من خلال الاستخدام الكثيف للحوار. وتبدو هذه التقنية غير الاعتيادية شديدة التأثير بالنظر إلى الحكاية والقصد المباشر الذى كان يمكن أن يكون عصيًا على التحقق باستخدام تقنية أخرى.

إن القصة تحكى وفق ما يدعوه عالم الاجتماع باسيل بيرنشتين "الرمز المحدد" restricted code كنقيض لما أسماه "الرمز المسهب" elaborated code(٢) ذلك أن خطاب الشخصيات مقتصد باستخدام المفردات، والجمل مقتصة فى بنيتها. وليس هناك ثمة تفصيل لا فيما تقوله الشخوص ولا فى خطاب الراوى.

ومع ذلك، فعلى الرغم من كون مفردات الشخصيات محدودة، فإن قدراتها على التعبير ليست كذلك. ذلك أن الإفصاح عن عواطفها واستجاباتها قد جاء واضحًا ومباشرًا وجاء كل ما نطقت بها براغماتيًا وذا صلة مباشرة بالموقف المباشر.

إن المراجع المذكور آنفًا ربما يفشل فى تقدير قيمة المراوغة التى تنطوى عليها تقنية القصّ عندما يلاحظ أن المؤلف "... عرض قصته فى أسلوب سردى مركز أشبه بأسلوب السرد السينمائى فى سرعة نقلاته، وحرصه على تصوير الحركة والحوار أكثر من حرصه على التعمق فى نقل الانفعالات النفسية.. بل إنه يستخدم أسلوب اللقطات السينمائية فى مواضع كثيرة من القصة.."(٣) إن الكاتب بالطبع ينقل "الانفعالات النفسية" للشخصية من خلال الحوار والحركة. ذلك أن التكرار القلق للخطاب والحركة كليهما إنما هى أمور شديدة الإيحاء فى حياة موحشة موسومة بعدم اليقين والتى يجد الفلاح نفسه مسجونًا فيها والتى لا يستطيع الإفلات منها سوى إلى الوهم.

فى طريقهم إلى التفتيش الجديد المرتجى، لا بد وأن يظن أبو زيد وعائلته فى السراب ماءً دون أن يدركوا أن حياتهم كلها محض سراب، وأنها تبدأ به وتنتهى إليه.

ويخلق الكاتب إحساساً بالاغتراب، حيث أبو زيد والمحيطون به يشكلون كينونة لا شيء يصلها بمن هم ليسو فلاحين. ومن خلال النموذج المحتجب للأداء الذى يتجلى فى تلك الحركة الدائمة والحوار، يتم إنتاج وتقديم شعور المعلن للفلاح بفعالية دون حاجة إلى مزيد من الإنشاء التأليفى أو التعليمى.

إن تقنية الحركة فى الأداء والحوار تساعد المؤلف على تحقيق أقصى درجات الطبيعية فى الحكاية. ويصبح الأمر وكأنما أبو زيد وجماعته يشكلون الممثلين والجوقة معًا، بحيث يؤدون ويعلقون بتلقائية على أنفسهم وعلى ما يحدث لهم. وتستطيع هذه الأداة الأسلوبية إلى جانب استخدام الموتيف التراثى أن يبعدا الكاتب بفعالية عما يمكن أن يعتبر مضامين خطرة فى القصة.

٥ . الشاطر حسن وموسم المحل: النجاة بعد الصراع

ينتمى الشاطر حسن إلى ميراث طويل من الحكايات التراثية التى ربما يصل عمرها إلى الألف عام. والشُطّار (جمع شاطر) هم جماعة من المنبوذين والخارجين على القانون، والذين ظهروا فى نهاية العصر العباسى واستمروا بالازدهار عبر التاريخ حتى نهاية الامبراطورية العثمانية. وقد جاء هؤلاء الشطار نتاجًا للفساد الاجتماعى والسياسى كما للانحطاط الاقتصادى. واعتقد الشطار بأن ما لم يكن ليتوفر عن طريق القانون والنظام، ينبغى أن يُنتزع بالقوة الجبرية والعنف. هذه هى الكيفية التى أصبح الشطار فيها يتمتعون بالسطوة فى أوقات يحكمها سوء الحكم والتعسف. وكانت الدولة، سواء تمثلت بالسلطان أو الخليفة، تعتبرهم أعداء وتحاربهم بكل ما تمتلك من الشراسة. وفى الوقت نفسه، كان الشطار على وفاق مع الجماهير حيث كانوا يمثلون لهم "الأنا" الأخرى، وكانوا يعبرون بشكل غامض عن تطلعهم إلى العدالة. وهذا ما يفسر لجوء الناس فى الحكاية التى أمامنا إلى الشاطر حسن كنتيجة للمحل، والسبب الذى تلقى من أجله تحذيراً من السلطان وأتباعه خلال بحثه عن النبع.

كان بعض أولئك الشطار قد اكتسبوا شهرة جماهيرية أكثر من الآخرين بسبب من بطولتهم. وعلى سبيل المثال، تعتبر حياة على الزيبق حكاية تراثية وجاء جزء كبير منها متضمنًا فى حكايات ألف ليلة وليلة. ونحن نعرف من السجلات التاريخية كيف أن الخليفة قد طلب معونة على الزيبق فى قمع الشقاق بين السنة والشيعة فى بغداد سنة ١٠٥١ . وقد تصاعد الاهتمام فى السنوات الأخيرة بالتاريخ الأدبى للشطار وكشف البحث عن أن توفر أدب كامل للشطار. ولعل من أكمل هذه الدراسات ما أنجزه محمد النجار، والذى يلخص السمات الأدبية للشطار، فيقول إن حكايات الشطار فى التراث الحكائى هى تلك التى تتحدث عن الخارجين الثائرين على السلطة وقوانينها الأرضية بوصفها مفارقة للقوانين الإلهية. وكانت أسباب الثورة سياسية واقتصادية واجتماعية. وقد أراد الثوار الانتقام لأنفسهم ولمجتمعهم من خلال استخدام ما تنطوى عليه جعبتهم من الحيل، وبحيث استطاعوا أن يخيفوا أصحاب المال والنفوذ أملاً فى تحقيق العدالة المفقودة. ونتيجة لذلك، اكتسبوا موقعًا جيدًا فى عيون الناس، وأصبحت أفعالهم الجسورة موضوعًا للحكايات التى تحكى عن مغامراتهم وجرأتهم. (١)

نسجًا على منوال الشطار الذين ينتمى الشاطر حسن إليهم، لا يتعقب هنية كل التفاصيل الرئيسية التى تسم صورتهم النمطية، وإنما يعمد إلى تكييفها لتتوافق مع تصميم قصته. وهو يحتفظ بجلاء بتلك الألفة القائمة بين الشاطر حسن والناس، كما يكافئ شاطره بمنحه الجائزة التقليدية حين يزوجه من أجمل الفتيات. ويجدر بنا التذكر هنا أن الشاطر على الزيبق يتزوج بدوره من دليلة فائقة الجمال وواسعة الحيلة، وبمباركة الخليفة. وعلى نفس النحو يقدم هنية نهاية سعيدة عند نقطة ما، ولكنه يفعل ذلك وحسب ليذهب بتلك النهاية إلى وجهة مختلفة، وهنا هو الجزء الرئيس حيث يحدث التوفيق (التكييف). ويبدو أن الكاتب قد قصد تضمين الفكرة بأن الاعتماد على الشطّار، حتى عندما تثبت قلة فعاليتهم من وقت إلى آخر، لا يمكن أن يقدم حلاً حاسمًا لوضع يتطلب معالجة راديكالية وجذرية. وبغض النظر عن مدى الخيرية التى يمكن أن يتمتع بها هؤلاء، فإن نزعتهم تلك يتبين أنها ليست أكثر من ظاهرة آنية، والتى لا يمكن

أن تصلح لأن تكون حلاً طويل الأمد. وربما يذهب هنية شوطًا أبعد إلى الإيحاء بأن الناس، كل الناس، يجب أن يكونوا شطّار أنفسهم. ولعل من أكثر الاستنتاجات شبهًا وإلى حد مدهش هو ما خلص إليه سرور فى قصيدته "السندباد البرى (الحمال)" حيث "... أصبح الجميع سندباد!"

ومع ذلك، فإنه تمكن مناقشة "موسم محل" بإحالة معينة إلى الناس فى القصة، حيث انتظر الفلاحون الذين يمثلون الأغلبية فى المجتمع العربى وأكثر من أى شريحة أخرى فى المجتمع ظهور مخلّص، وفى غياب مثل هذا المخلّص ولوا وجوههم شطر الشاطر حسن.

لا ينطوى إهاب القصة على أى إحالة معلنة للفلاحين بالاسم، ولكن كلاً من تفاصيلها إنما يتعلق بحياة الفلاح بطريقة أو أخرى. ففى المقام الأول، نجد القرية العربية التى تشكل موطنًا للحدث فى القصة يقطنها الفلاحون فى جل الحالات إن لم يكن كلها. وفى المقام الثانى، تتأثر حياة الفلاح فى القرية إلى حد كبير بكمية الأمطار التى تجود بها السماء كل عام. ويمثل موسم المحل ببساطة كارثة على الفلاح خاصة فى المناطق حيث أنظمة الرى لا وجود لها. ولهذا السبب، تطور المطر ليصبح أهم موتيف عبر القرون كلها، ويضم التراث العربى الشعرى قصائد شهيرة مكتوبة بمنظور المطر الرومانسى مثل قصيدة "أبو تمام" المعروف بقصائده عن المطر. وفى الشعر الحديث، يظل موتيف المطر متمتعًا بنفس الإيحاء وكم الانجذاب الذى وجده الشعراء المعاصرون فى موتيف المطر فى قصيدة إليوت "الأرض اليباب" على سبيل المثال يكشف بشكل خاص عن إلحاح الحاجة بالنسبة للفنان إلى النسج على منوال هذا الموتيف.

ومع ذلك، فإنه لم يكن فى نية هنيّة التأكيد على العنصر الرومانسى فى هذا الموتيف، وإنما النظر إليه،مثل الكتاب الحداثيين الآخرين، من منظور مختلف كليّة. ويكشف لنا هنيّة كم يمكن للرؤية الرومانسية إلى الحياة أن تكون معيبة (تكتنفها

العيوب)، وهو يفعل ذلك دون أن يعظ بشأن الرومانسية.فعلى سبيل المثال، يتم تفعيل الجزء الاول من الرومانس باعتباره إيجابيًا فى تداعيه. فالربيع ينبثق ويتحقق فى أعقابه الحلم. ويحدث هذا كله من خلال لا عقلانية المصادفة ونمطية الرومانس. وينجح الشاطر حسن بمساعدة ظروف خارجية مواتية، والتى يتخذ فيها وظيفة الفارس الرحالة. ويكون الرجل العجوز بمثابة المشاور الموثوق والوسيط الروحى الذى يقود خطى الشاطر حسن، والذى يتمكن بمحض حسن الطالع من الإفلات من جيش السلطان خلال عودته إلى موقع النبع. وتمثل المهمة التى يحملها الشاطر حسن على عاتقه تحقق حلم الناس وحلمه هو نفسه. ولو انتهت الحكاية عند هذا الحد لكانت حكاية تراثية عن فارس مرتحل.

لكن الحكاية تستمر بنوع من التأثير المضاد الذى يوحى ضمنيًا بأن الرومانس ربما لا يكون كله وهمًا محضًا، وبأن اللاواقعى ربما يقيض له أحيانًا أن يصبح واقعًا حسيًا. ويذهب الجزء الثانى من القصة أبعد إلى القول إن الرومانس لا يمكن أن يكون موثوقًا جدًا إلى حد اعتباره مزاجًا للحياة. إن صدقيته محدودة بما لا يقبل الشك. وتجدر الملاحظة هنا أن أطروحة هنيّة تمثل أكثر من عبرة. بل إنها أشبه بهوس بنظرة فلاح نمطية تجاه الحياة، وتلك النزعة تشكل على الدوام قضية أساسية أمام التأمل، على الأقل بالنسبة لعلماء الاجتماع وعلماء النفس. وفى وصف لوكاش، فإن وصف تلك النزعة هو واقع سكونى يصفه لوكاش بالواقع المجرد. وحقيقة كون الربيع يمور لا تغير من حياة الفلاح، لأن النبع يجف والفلاح يعود إلى وضعه الطبيعى بعد فترة. والمحل يعود بينما الفلاح يعود مرة أخرى عرضة لخيبة الأمل.

إن ما يحتاجه الفلاح ليس تحققًا إمبريقيًا لحلم هو فى كل الأحوال عرضى وطارئ. ونحن نعلم أن البنية الأساسية فى إنجاز الشاطر حسن إنما تقوم على الصدفة. وهذا هو حال سقوط المطر. وحتى النبع الذى يندفق إنما يجده الشاطر حسن المحظوظ الذى يصادف رجلاً عجوزًا ويستطيع فى أعقاب ذلك حماية نفسه من خطر جنود السلطان.

إن غياب الشاطر حسن عن المشهد يدفع بالفلاح إلى البحث عن بديل. إنه الواقع الحركى الدينامى وحسب، والمصطلح للوكاش، هو الذى يساعد الفلاح على البقاء، ومثل هذا الواقع يحتاج حتمًا إلى أكثر من مجرد واقع ذاتى مجرد سكونى بطبعه.

إن تحويل التركيز من رومانسية الجزء الأول إلى واقعية الثانى يشكل تحولاً جوهريًا فى عقلانية الفلاح وإدراكه. إنه تحول عن الواقع السكونى القديم إلى واقع جديد حركى، والذى يأتى مترافقًا مع الخروج من الطريق المغلق الذى يصل إليه الفلاح عندما يعود الجفاف. وقد عبر وليامز عن موقف كهذا عندما لاحظ: "إن استكشاف تعريف جديد للواقعية ربما يكون الطريق للخروج من الطريق المسدود والعثور على اتجاه خلاق". إنه الواقع "الذى يجعل منه البشر شيئًا مشتركًا، بالعمل أو باللغة".(٢) والذى يفعله وليامز هنا هو أنه يصل واقع الحياة بواقعية الفن عن طريق التعبير عن تلك الصلة بأكثر التعابير اقتصادًا، والذى يوحد تبادليًا بين "العمل" و"اللغة". ذلك أن واقعية العمل فى القصة إنما يتم توليدها عن طريق التفاعل بين الإمكانيات الفردية، وهو ما يبدو كله غائبًا فى الجزء الأول، حيث لا وجود لذلك التفاعل بين الفلاحين الأفراد الذين يبدون منضمين معًا فى الواقع المجرد وحسب، فى الآمال والأمنيات والأحلام. وعلى نفس النحو، ليس ثمة تفاعل بين الفلاح والشاطر حسن الذى تبدو دوافعه غير صافية، لأنه يختار أن يضطلع بمهمة العثور على النبع طمعًا فى نيل "ست الحسن"، وعندما يحاول أن يفعل الشىء نفسه بعد عودة الجفاف، فإنه يأمل بأن يحتفظ بصورته كفارس رحالة فى أعين الآخرين بما فيهم زوجته.

إن تحويل الواقع السكونى إلى آخر حركى يمكن رؤيته فى ضوء مفهوم وليامز إزاء واقعية جديدة بوصفها اكتشافًا أكثر من كونها تعافيًا. ولا يجدى الأمر نفعًا أن يقوم الشاطر حسن بالارتحال فى نفس الدرب القديمة لاستعادة النبع وإعادة العافية إليه. ويفصح وليامز عن عملية الاكتشاف والتفاعل فيما يسميه "بنية الشعور" (وهى عبارة كان قد نحتها فعلاً وجعلها مشهورة ومفيدة للقراء). وهذا يعنى أن الأفراد

يمتلكون إمكانيات مستقلة يمكن لها أن تصبح واقعًا حركيًا، فقط عندما يتخذ وعيهم الممكن بنية واحدة مندغمة. وينبغى أن يكون الهدف الجوهرى للفنان اكتشاف هذه البينة التى ربما تكون غائبة عن مشهد الحياة الواقعية. فالفنان إذن لا يقوم باستكشاف الإمكانات الفردية المستقلة، بل هو يستكشف بنية من الشعور الممكن فى مجتمع ما، والتى عندما يمكن تخيلها تتفاعل معًا فى شكل عمل، سوف تشكل واقعًا مشتركًا يمكن تجسيمه وإعطاؤه شكلاً باللغة.

إن قصة الشاطر حسن فى "موسم محل" إنما تشكل مقارنة قصة ذات منظور. وهى تختلف بالتأكيد عن القصص الخيالية التى كتبها محمود تيمور وكتّاب آخرون سابقون فى القرن حيث الأرستقراطيون يتعهدون المعدمين والتى رأت الفلاح باعتباره نموذجًا رائعًا لاستثارة مشاعر الشفقة والرثاء. وهى تختلف أيضًا عن سلسلة القصص عن الفلاح الواردة فى هذه الدراسة، فأبو زيد ويونس فى "هزيمة أبو زيد" يتعرضان لهزيمة مريرة فى النهاية. وتخلص قصة "بقرة اليتامى" إلى نوع من الحلم الرؤيوى. وهكذا تفعل قصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة"، ذلك أن إطارها السردى يستدعى أى قصة عن الفلاح، والتى يتم فيها تعليق الحلم بانبثاق النبع. ويمكن للفارق أن يتضح جزئيًا فى ضوء مقاربة هنيّة للفلاح باعتباره مجتمعًا أكثر من مجرد وحدة العائلة الصغيرة التى نجدها فى القصتين الأخريين عن الفلاح، وجزئيًا فى ضوء ثقته بالضرب باعتباره قادرًا على حمل منظورات جادة. ولا شك فى أن هنيّة قد رأى الفلاح على أنه أكبر وأكثر ديمومة من الشاطر حسن، والذى بكل ما يمتلك من قوى سحرية، لم يستطع أن ينجو من موسم محل آخر.

المراجع والهوامش

ا. ربيع فى الرماد

(١) يبدو أسلوب تامر غير المباشر ومنهجه التصويرى وكأنهما قد خدعا النقاد والمعلقين. ويمكن رؤية ذلك فى مراجعة نمطية كان قد كتبها عادل سليمان الذى يفشل فى رؤية أى مغزى ينطوى عليه ذكر الشمس فى القصة، ويعلق بأنها لا تعدو كونها وصفاً تجميلياً. ويفضى بالكاتب تركيزه المفرط على الرماد إلى عدم رؤية انبعاث أى فينيق ("ربيع فى الرماد: مجموعة قصص قصيرة بقلم زكريا تامر. المعرفة ٢ (١٩٦٣). ص: ١٦٥-٧).

(٢) من الشائع فى الوطن العربى أن يتطوع المرء لحمل النعش عندما يشاهد وهو يمر فى الطرقات. كما أن هناك عادة تناول وجبة تتلو دفن الميت بوقت قصير. ويستخدم تامر هنا إيحاء ينطوى على السخرية عندما يذكر أن هذه المناسبة هى الوحيدة التى يجتمع فيها الأغنياء والفقراء معاً.

VI. ربيع فى الرماد

١ . فؤاد دوارة "تعليق على قصة هزيمة أبو زيد"، مجلة "المجلة"، ١٠، (١٩٦٦) ص. ٨٩ .

٢ . الإشارة بشكل خاص تعود إلى الفصل الثانى من:

Bernstein, Class, Codes and Control, vol. I: Theoretical Studies towards a Sociology of Language, London, 1971, pp. 42-66.

(٣) فؤاد دوارة، ص. ٨٩ .

V. ربيع فى الرماد

(١) حكايات الشطار فى التراث العربى (الكويت: عالمالمعرفة، ١٩٨١) ص. ٤١٩

(٢) The Long Revolution, pp. 287-8.

الفصل الرابع

مصباح علاء الدين بلا زيت

١ . الليلة الثانية بعد الألف مرآة بلا ضوء

تشكل هذه القصة انحيازاً عن العرف المتواضع عليه فى القصة الإطار "ألف ليلة وليلة"، ونحن نعرف أن حكاية الليالى بكليتها تقع ضمن استقطابين قوامهما الرغبة فى الانتقام والأمل فى البقاء، واللذين يجرى تفعليهما حتى تتم الغلبة لأحدهما على الآخر بعد ألف ليلة وليلة واحدة، حيث يعيش شهريار المنتقم بعد أن يستعيد رشده بهناءة مع شهرزاد بدلاً من أن تواجه الزوجة حكم الموت الذى كان مقرراً فى نفس ليلة زفافها إلى شهريار. وهكذا نجت شهرزاد من مصيرها المحتوم الذى كانت قد لقيته غير امرأة قبلها.

تظل بنية قصة المرزوقى "الليلة الثانية بعد الألف" مقصورة على الاستقطاب الأول، وهو ذلك المتعلق بنية الملك شهريار الأصلية، دون التعرض إلى التأثير المقابل المتمثل فى استعادة الذات والتعافى. ويعمد القاص إلى بناء الحكاية فى ضوء الوضع القاتم الذى يرغب تصويره. بل إنه يحرف إطار القصة حين يجعل شهريار تحذو حذو زوجة شهريار الأولى، وتدخل دائرة سلسلة الخيانات التى كانت بدأتها زوجة الملك تلك. فنجد شهرزاد المرزوقى تذهب مع الوزير تاركة "دنيازاد" مع شهريار وحدهما تروى له الحكاية فى غيابها. أما التأثير الذى ينجم عن ذلك، فهو أن الحكاية لا يعود لها، وهى تخرج من فم دنيازاد، أى تأثير يعتد به على شهريار، أوعلى الأقل، ليس بالقدر الذى

يدفع به إلى التحول عن ممارسته المعتادة. ومع ذلك يجرى تحوير آخر لهذه الممارسة نفسها عندما يلجأ شهريار إلى تدجين دنيازاد (بدلاً من قتل دنيازاد التى تمثل فى القصة نوعًا من النائب عن شهرزاد) عن طريق توجيه أمر إلى الخادم بقتل ديك أمام عينيها (وهو ما يقصد إلى أن يكون تعبيرًا عن التفوق الذكرى الشوفينى).

تقوم القصة باجتزاء العنصر الأطيقى، والذى يشكل الجزء الأكثر إشراقًا فى الحكاية الأصلية، عندما تعمد إلى تقديم شهريار، ومنذ الكلمات الأولى من القصة، على أنه شخص قلق وغير قادر على النوم. ولا يعدو كل ما يجنيه من الأحداث المسرودة، إن جنى أى شىء على الإطلاق، سوى أن يكون محض سلوى طارئة ربما لا يجاوز تأثيرها مجرد تجربة الاستماع المحايد وتزجية الوقت.

ومع ذلك، فإن الجزء الذى جرى تحريفه بالتحديد بقصد استكمال الافتراق عن البنية الأصلية لحكاية ألف ليلة وليلة إنما يتمثل تحديدًا فى موتيف "المرآة". ذلك أننا على علم بأن دور شهرزاد الحاسم فى الحكاية ينحصر فى سعيها إلى أن تجعل شهريار يرى، دونما مباشرة، وجه المنتقم فى نفسه عبر حكى القصص الموازية التى تعكس واقع الشر البشع مهما كانت الأشكال التى يتخفى بها، على أمل أن يدفع به ذلك إلى نبذ عادته. وتتحقق قمة نجاح شهرزاد بحلول تلك العقلانية الجديدة التى يكتسبها شهريار نتيجة لتأثير الحكاية عليه عندما يخلص إلى الاعتقاد بأن النساء لسن شريرات جميعًا بطبعهن وبلا استثناء. لكن قصة المرزوقى تعمد إلى قلب كل تلك العناصر الإيجابية التى تفضى إلى نتيجة إيجابية فى قصته حتى تحدث تأثيرًا معاكسًا. وقد صممت المرآة الموازية فى هذه القصة لتعكس كل ما هو سىء. وعلى هذه الشاكلة جاء عكسها لوجه الفتاة – وهى توازى شهرزاد، المرأة – واستبعادها لوجه علاء الدين –الذى يوازى شهريار، الرجل–. إن الافتراق عن الأصل يجىء هنا كاملاً. وتمت صياغته كيما يعكس الواقع القاتم الذى يفصح عن انهيار فى كل مناحى الحياة. وعلى هذا النحو تنتهى القصة بخلق مسيح يجرى شبحه على الصليب، التماسًا لجلب نوع من الخلاص لرداءة الواقع الذى يحيط به.

ولكن، على ماذا يؤشر ذلك كله؟ أهو نوع من "الغضب" الذى يؤشر "صوته" على لا شيء؟ إننا نرى القصة بينما يجرى اختزالها على نحو نفس الشاكلة إلى مجرد خطابة فارغة، حيث يطلب شهريار إلى دنيازاد الاستمرار فى سردها، ولكنها تفعل تحت تأثير التدجين. وليس ثمة حاجة إلى مسيح ليقول "فى البدء كانت الكلمة". وبشكل ضمنى أيضًا، فإننا لا نرى ثمة دورًا لشهرزاد أصيلة يمكنها أن تلعب بتأثير الكلمة القوية. ويبدو الشعور بالنفى والاغتراب شديد السطوة، وكذلك هو واقع العيش حيث يفضى التأثير السلبى بالراوى إلى أن لا يجد أثرًا يمكن أن تحدثه الكلمة.

ثمة أكثر من عنوان واحد ربما يعبر عن مضمون الحكاية هنا. ويمكن إنتاج أحدها ببساطة لدى تغيير كلمة "بعد" بكلمة "قبل"، حتى يتمكن المرء من لجم تطور الحكاية ذى المغزى، والذى يفضى إلى التعافى فى ألف ليلة وليلة الأصلية. وهذا، بالطبع، هو ما يخفى التأثير الإيجابى الذى عادة ما تولده شهرزاد، الراوية. وثمة عنوان آخر يمكن أن يكون "علاء الدين يفقد مصباحه فى طرابلس". ولكن عنوانًا من هذا النوع، والذى يتسم بالكشف، سوف يفتقر إلى القناع الوظيفى الواقى الذى يتقنع به الكاتب لغرض السلامة. وهناك عنوان آخر يمكن أن يكون "ألف ليلة وليلتين فى النفق". لكن هذا العنوان سيكون مرة أخرى أكثر صراحة من أن يخدم الهدف، ذلك أنه سيعرى محتوى الحكاية الذى يشكل، مثل باقى السياقات فى هذه الدراسة، الهدف الرئيس للمؤلف، والذى جرى تصميمه ليكون متضمنًا لا فصيحًا مفصحًا عن ذاته.

ومع ذلك، فإن عنوانًا أكثر ملاءمة يمكن أن يكون شبيهًا بعناوين السندباد التى استخدمها أعلاه كل من المسناوى وقنديل.

٢ بقعة زيت: مرآة مكسورة علي البحر

عندما وجدت مدلولات هذه القصة عصية على الإمساك، قمت بكتابة رسالة إلى مؤلفها سليمان الشطى ملتمسًا منه العون فى تأويلها. ولم تكن الإضاءة التى جاء بها

الرد كافية، ولو أنها جاءت مرضية. وأود الإشارة إلى أن القراءة التى ترد فيما يلى تسترشد بالملاحظات العامة التى كان الكاتب قد زودنى بها مشكورًا.

يعبر الشطى فى قصته عن مخاوف عميقة إزاء روح العصر. وهو يفترض أن التاريخ يشكل عنصرًا حاسمًا فى قصته؛ ذلك أن الحدثين الرئيسين اللذين أثرا على الشطى فى الثمانينيات، كما تقول رسالته، هما نشأة السوق المالى المعروف بسوق "المناخ"، والذى أثر على الحياة اليومية إلى حد كبير حين كسر الإيقاع المستقر والمنتظم، جالبًا فى ركابه مشاعر خطيرة بالخسران لقطاع كبير من مكونات المجتمع الذى وقع فى شراك الخداع والوهم. أما الحدث الثانى، فهو الحرب العراقية - الإيرانية (ثم حرب الخليج الأولى). ويستمد عنوان القصة أصوله من حادثة بعينها وقعت خلال حرب الخليج حين أصيبت إحدى ناقلات النفط، بالصدفة أو بغير ذلك، مما نجم عنه انتشار النفط المتسرب فى عدة أماكن. ورغم أن الكاتب لا يتكئ فى هذه القصة على التاريخ مثلما يفعل فى قصصه الأخرى، كما يقول، بمعنى اتخاذ تلك القصص من التاريخ عنصرًا داعمًا لها أو معنى متضمنًا فيها، بل هى كما يؤكد الشطى نفسه، تتخذ لنفسها نهج التصريح والإفصاح بدلاً من التضمين. فعلى سبيل المثال، بدا واضحًا تمام الوضوح أن كل منطقة الخليج والعربية السعودية (وباقى الدول العربية أيضًا) قد أخذت بالمفاجأة التى نجمت عن الانتصار التاريخى الذى حققه الخمينى فى إيران. وباختصار، فإنه يمكن القول إن الأمر كان يتلخص فى إعادة إحياء ما كان يعرف فى أكثر حقب التاريخ الإسلامى إثارة للجدل بمسألة "الولاية" و"الولى". وتجدر الإشارة هنا، ولو بإيجاز، إلى هذه المسألة وتجلياتها فى القصة التى نحن بصددها.

تتفق رؤية الشطى مع رؤية الكتّاب العرب الذين استخدموا القصة القصيرة فى ارتياد القضايا الهامة من النوع الذى يناقشه هذا الكتاب. ومثل أقرانه من الكتّاب العرب الآخرين، يبدو الشطى مؤمنًا بأن هذا الضرب يمكن له أن يتسع فى حدوده ليذهب أبعد من المساحة التى كانت معروفة لنا من قبل. ففى ثيمتها العريضة والتزامها

المخلص بالشأن العام، تبدو قصته القصيرة "بقعة زيت" ملحمية فى مزاج مقاربتها. وهى تمثل أقرب الصور شبهًا بواحد من أكثر الأوقات حساسية فى تاريخ الخليج. ويقول الشطى إن قصته تنسج على منوال المشهد اليومى الماثل فى تلك المنطقة التى كانت تتحول يوميًا إلى بحيرة من النار المشتعلة، مهددة حياة الناس هناك. وهو يلاحظ أن التلوث الناجم عن ذلك كان من صنعة يد الإنسان أكثر من كونه قدرًا مفروضًا من خارجه. وتجسد القصة فى مجملها ذلك العبث المستهتر الذى تنطوى عليه مسلكيات بشرية تتوجه نحو تقويض عيش الناس ورفاههم. وهى تكشف بالتحديد عن ذلك النزوع نحو تدمير الذات. أما الشىء الأكثر أهمية فهو ظهور الدين المسيَّس على نحو تبدو فيه قضية الدين والدولة وقد اكتسبت بعدًا جديدًا، وهو ما يفسر الحوار العبثى واللامجدى الذى يدور فى القصة، والذى يبدو أنه جاء حصيلة ضرورية للأزمة القائمة وواحدة من تبعاتها.

يعبر الشطى، سواء فى رسالته أو فى حكايته، عن ارتهانه لهاجس الأزمة السياسية والاجتماعية فى عصره. ولكنه لا يقصد إلى التعبير عنها متوسلاً بالواقعة الفجة، حيث يتم الإخبار عن الأحداث المجفلة التى تتمخض عنها أزمات الحياة اليومية بشكل مباشر أو بطريقة تنقل تأثيرًا مروعًا فحسب، بل إنه يخلص إلى خلق منظور يظل الحاضر أحد مضامينه التى جرى تشكيلها بإحساس جديد. وتستدعى القصة إلى الذهن قصة وليام جولدنغ " William Golding سيد الذباب" (Lord of Flies) حيث يستبعد جولدنغ جو الأزمة الراهنة حينذاك (الحرب الباردة فى الخمسينيات) مكانًا وزمانًا ليقول من خلال سلوك الأولاد على الجزيرة (وهى عالم مصغر عن المجتمع بكليته) إن الشر والخوف أو كليهما إنما تظل أمورًا داخلية، أى أنها من صناعة الإنسان، وإن أحدهما أو كليهما إنما ابتكرهما الإنسان بغض النظر عن الزمان والمكان والسبب والنتيجة.

يقوم على رواية قصة الشطى شيخ قيضت له النجاة من محنة عصيبة، خرج منها ببقعة سوداء داكنة استقرت على ساقه لترمز إلى تاريخه الطويل، حيث يحظى الشيخ

بامتياز البوح بعد صلاة العشاء. ويبدو أن سؤال الشطى لا يختلف عن سؤال غولدنغ، حيث يبدو وكأنما يستعلم عما عساه يحدث لجماعة من الناس (هى المجتمع مصغرًا) تعيش فى ظروف العزلة والخطر عندما تواجه عدوًا مشتركًا. ومهما تكن الإجابة، فإن المواجهة التقليدية مع الطبيعة ليست حاضرة فى المشهد.

فى كلتا القصتين، تجىء الجزيرة بوصفها محيطًا أو بيئة ذات مدلول رمزى وحسب، وهى ليست بأى حال جزيرة المرجان الرومانسية، ولا واحدة من جزر السندباد الفاتنة، وإنما هى جزيرة وظيفية تجسد منظورًا عصريًا للسياسة والمجتمع.

وتحاول القصة أن تعرض للسؤال التالى: ما الذى يحل بجماعة من الناس يجدون أنفسهم على جزيرة بعد أن تحطمت بهم السفينة؟ وتخبرنا الحكاية أن مبعث قلقهم الوحيد كان يتمركز حول حياة ابن واليهم. وأن حياته هو، لا حيواتهم هم، هى التى كانت على المحك. ولم تجعلهم حقيقة تعرض حيواتهم للتهديد فى أى لحظة يفلتون من سطوة المجتمع البطريركى المتمثل فى الوالى، والذى أصبحوا محكومين بالاعتياد عليه. ولم يكن صوت العقل هو الشىء الذى كانوا مستعدين للإنصات إليه علهم يجدون مخرجًا من الأزمة، وإنما كان صوت همهمة ابن الوالى هو ما ينتظرون سماعه بصبر نافد. وكانوا مهيئين لسماع وإطاعة أى شىء يمليه عليهم صوت ابن الوالى حتى وهو أسير حالة الهذيان التى تطبق عليه، وهو الأمر الذى ينطوى بالطبع على الكثير من المفارقة.

إن إنكار الذات الكلى الذى يمارسه هؤلاء الناس لمصلحة ابن الوالى يوحى، دون تصريح، بأن مثل هؤلاء الناس متخلفون شوطًا بعيدًا عن مبدأ الدولة بالمفهوم الحديث. بل إن الكاتب يفصح لنا عن ذلك عندما يقول إن المرة الوحيدة التى يتخذون فيها قرارًا لم تكن سوى توافقهم على هجر الجزيرة والعودة إلى البحر بوصف ذلك يشكل فرصة أوفر للبقاء. ومع ذلك، فإن مناقشة الموقف جرت دون أن ينظر الناس إلى بعضهم بعضًا، كما لو جاء ذلك ليوحى بأن القرار كان بعيدًا كل البعد عن أن يكون ديمقراطيًا، وبأنه كان أقرب فى طبعه إلى ممارسة أملاها واقع الحال، أو أيدها الخطر الداهم

المحدق بهم. ويبدو واضحاً هنا أن الناس، حتى فى مثل هذه العزلة، يتخذون لأنفسهم دور "المفعول عليهم" أكثر من كونهم فاعلين، وأنهم يظلون رهناً لشعور غامر باستلاب الإرادة.

ربما تمكن إضاءة قصة "بقعة زيت" بقراءة الخلفية الشيعية التى تشكل ستارة تنسدل وراء خطوط القص، والتى تكوّن أسّ الثورة الإيرانية (الجمهورية الإسلامية) وما مازجها من إسهام الخمينى فى تأويل العقيدة التقليدية المشخصة فى مسألة "الإمامة". ويعتبر "الإمام" فى التقليد الشيعى قائداً للمجتمع الإسلامى إضافة إلى قيادته لشعائر الصلاة. وهو إلى ذلك مؤسس مدرسة تشريعية رئيسية فى الإسلام. وقد تأتّى هذا الفهم من استشهاد الحسين، ابن على وسليل الرسول محمد، والتى شكلت شهادته أكثر الحادثات إثارة للجدل فيما يخص مسألة "الخلافة".

قبل الثورة الإيرانية، كان فكر الشيعة محكوماً تماماً بعقيدة "الإمامة" حيث ينبغى للمسلمين انتظار عودة الإمام أو "المهدى المنتظر"، وهو شخص سيظهر ذات يوم ليقيم حكم الإسلام مرة وإلى الأبد باعتباره سلطة تتسم بالفضيلة والكمال. وبدلاً عن انتظار "الإمام" بلا نهاية، وهو ما يشبه نوعاً من انتظار "غودوت"، قدم الخمينى فكرة "ولاية الفقيه" التى تقوم على أن المسلمين ليسو مضطرين لانتظار ظهور الإمام، وإنما ينبغى عليهم طلب المعونة من بصيرة الوالى وحسن تقديره واجتهاده.

وتقول محاضرات الخمينى التى ألقاها فى النجف سنة ١٩٦٩ وكتابه الهام "كشف الأسرار" إن "الوالى" هو "إمام" بالإنابة، وإنه يستطيع الاضطلاع بالمهمة حتى يظهر الإمام فعلاً إذا ما قُيض له أن يظهر أساساً. وقد كان الخمينى ألمعياً إلى حد طرح مثل هذا النوع من التنظير بحيث لا يترك فرصة واحدة للانتهازيين الذين يتخذون من الحياة وسياستها رياضة. ولا شك فى أن الخمينى قد قصد إلى كسر نطاق الجليد الذى يغلف الاعتقاد بانتظار أوبة الإمام من غيبته الطويلة التى لا تبدو لها نهاية. وتبدو خطوته سياسية أكثر من كونها دينية، وهو ما يثبته سلوك خلفاء الخمينى الذين

يتمتعون بالمرونة الكافية لتطويع السياسات الراهنة، قاصدين إلى القول بأن عليهم بذل أقصى ما في وسعهم للتعامل مع الأوضاع بدل وضعها وراء ظهورهم، وبأن عليهم تكييف أنفسهم بحي تتراكب مع تلك الأوضاع. ولا يزال نظام الخميني المتجلي في أتباعه وخلفائه يدهشنا بمنهجه الإمبريقي في مقاربة القضايا الشائكة في تاريخ الإسلام.

أقول باختصار إن الخميني وخلفاؤه مالوا إلى الاعتقاد بأن الإسلام، كدولة، يجب أن يكون مسؤولية "الفقهاء" الموجودين بيننا ومن حولنا بدلاً من أن يكون مسؤولية "الإمام" الغائب. ويبدو الشطي غير قابل بفوقيات هذا التكيف الذي كان قد تطور في إيران، وهو ما يتجسد في محاكاته الساخرة لمفهومي "الإمامة" و"الولاية" على حد سواء.

لقد آمن الخميني، بوصفه شيعيًا، بعقائد الشيعة فيما يتعلق بمسألة الإمامة وما تتضمنه من تفاصيل مثل عصمة الأئمة، والذين ينبغي النظر إليهم على أنهم منزهين عن ارتكاب الشرور والمعاصي والآثام. ويمثل الإيمان الراسخ بعصمة الإمام أساس العقيدة الشيعية الإسلامية وعمادها. ذلك أن الإمام ينبغي أن يكون أهلاً للثقة بحيث لا يتعرض بعد ذلك لأي نوع من المساءلة، لأن كل ما يفعله هو خير مطلق. وبسبب من عصمته، فقد أجمع العلماء على أنه منيع من المعصية ومحصن من إتيانها. ومع ذلك، فإن العنصر الأهم في هذا الاعتقاد المثير للجدل هو أن الإمام يظل، لسوء الطالع، خارج نطاق الأفق المنظور، ولا يبدو أن هناك حدًا لميقات أوبته. ويعتقد الشيعي بأن الإمام الغائب لسبب أو لآخر، سوف يأتي ذات يوم حتى ولو طواه طائف الموت. وهو ينظر إلى عودة الإمام على أنها نوع من القيامة أو الانبعاث.

لقد عمل الخميني بشكل ما على مراجعة هذا الاعتقاد حين قدم مفهوم ما أسماه "ولاية الفقية"، أي "الوالي"، بوصف الأخير عاهلاً دينيًا أو زعيمًا. وبهذا يكون إسهام الخميني الهام في مسألة الإمامة هو إضفاؤه طابعًا أكثر عملية عليها. فبدلاً من انتظار عودة الإمام الغامضة، عمد الخميني إلى طرح فهم براغماتي بعد أن أيقن بأن من المستحيل تعريض الحياة والمؤسسات الاجتماعية للخطر في انتظار عودة الإمام. وبدا

الخميني وكأنما استنطق صلاحية ذلك الاعتقاد الذى يبقى على الحياة سكونية ويترك المعتقدات الدينية جامدة ومحفوظة فى علب التنسك والزهد، بل وحتى فى الجنة، ما دام الاتصال بالإمام لا يزال غير ممكن.

لقد قصد الخميني إلى كسر الجليد الذى اعتقل مفهوم "الإمامة" لقرون، وعمل على جسر الهوة بين السنة والشيعة، بل وإلى التأسيس لتقارب بينهما. وباختصار، حاول الخميني تحرير الإسلام من ذلك التصور القصصى الخيالى الخاص بالإمام الورع الذى يُعتقد بصلاحه حد تنزيهه عن المساءلة، بل وعن مجرد المساس بإزاره. ويبدو أن الخميني قد اعتقد، رغم عدم اجترائه على التصريح بذلك، بأن الإسلام ينبغى أن يكون أكثر مرونة. وكيما يتم ذلك، فإنه ينبغى أن يكون أكثر دنيوية وأقل تزمتًا، فدافع عن إمكانية اضطلاع "الفقيه" بمهمة الإمام. وحتى يحظى بقبول جمهرة العلماء، جعل الخميني الفقيه كما لو يستطيع القيام بمهمة الإمام نيابة، خالقًا الانطباع بأن الاعتقاد بالإمام يمكن تعليقه وحسب بدلاً من طرحه كلية. وقد حظى الخميني بشعبية كبيرة فى أعقاب الثورة الإيرانية لأنه زعم أن الإسلام ينبغى أن يكون دنيويًا حتى يصبح قوة قادرة على توحيد الدولة.

لا شك فى أن هذا المشروع لم يرق للشطى جملة وتفصيلاً، فعبر عن موقفه بتلك السخرية من العناصر الدنيوية فى مشروع الخميني. وعلى أى حال، فإن نزعة الشك الشيعية التي عبر عنها في قصته، كما فى رسالته، جاءت فى سياق ما يبدو وكأنه ردة فعل على الفوضى التى تسبب بها الخميني وثورته فى المنطقة. ويتضح كامل الموقف بشكل مفهوم فى مقالة نشرها مؤخرًا جان بولدريلالد **Jean Bauldrillard** حيث يقول:

"إن فكرة الحرب النظيفة، مثلها مثل فكرة القنبلة النظيفة أو الصاروخ الذكي، وهذه الحرب التى تُفهم على أنها استقراء تكنولوجى للدماغ، إنما هى كلها علائم مؤكدة على استشراء الجنون. إنها تشبه تلك الشخصيات فى هيرونيماس بوش، والتى تحمل جرسًا زجاجيًا أو تحيط برؤوسها فقاعات الصابون علامة على ضعفها

العقلى. إنها حرب موضوعة فى كفن زجاجى، مثل "سنو وايت" المطهرة من كل دنس جسدى أو شهوانى أو من عاطفة المحارب.. إنها حرب نظيفة تنتهى ببقعة زيت١ .

٣ .عنترة بن زبيبة: فارس بلا فروسية

يمثل "عنترة بن زبيبة" و"عنترة بن شداد" و"عنترة العبسى" نفس شخص الحكاية التراثية الأسطورية ذاتها، والذى عاش فيما بين عامى ٥٢٥ و ٦١٦ . أما عبس، فهى تلك القبيلة المشهورة فى الجاهلية، وشداد هو أحد أعيانها. وقد ولد عنترة لأم حبشية فسمى نسبة إليها وفق التقاليد العربية الجاهلية، ولم يسمح له أبدًا بتغيير مكانته الاجتماعية بوصفه فردًا من الطبقة الثالثة. ويقال إن عبس قد تعرضت مرة لهجمة من القبائل المجاورة عندما توجه شدّاد إلى ولده وحثه على المشاركة فى الذود عن الحمى. وكان رد عنترة -الساخر بالطبع- هو أن ابن الأمة لا ينبغى له أن يكون قادرًا على حمل السلاح فى مجتمع يحظر عليه إتيان أفعال الرجال. فكان أن أعتقه والده على الفور، وتسبب اشتراكه فى الهجوم المعاكس بكسب عبس الحرب. وكان عنترة قد درّب نفسه على فنون القتال والفروسية، وأصبح معروفًا بأنه أشجع الشجعان وفارس الفرسان.

ظلت سيرة عنترة فى جانبها التوثيقى موضع جدل حتى أن بعضًا من أهم المفكرين المعاصرين، من أمثال طه حسين وحسين فوزى، خلصوا إلى إنكار وجوده كشخص حقيقى. لكن آخرين من أمثال المفكر البارز شوقى ضيف ذهبوا إلى اعتبار سيرته إلياذة العرب، ويرى إليه فيليب حتّى على أنه "أخيل". وسواء كان عنترة قد وجد فعلاً أو غير ذلك، فإن تأثيره كبطل تراثى على الثقافة الشعبية العربية كان كبيرًا بشكل لافت. ويعتبر عنترة فى التقاليد العربية كنزًا من البسالة والكياسة والفروسية التى لا تحد. وهو مقاتل متوازن أكثر من كونه مقاتلاً مندفعًا. وكان النبى محمد (ص) قد قال ذات مرة إنه يشتاق إلى رؤية عنترة فى كل مرة تُذكر فيها فضائل العربى أمامه. أما الشىء الذى يجعل من عنترة حيًا ودائم الحضور فى الثقافة العربية إلى جانب

الشخصية الكارزمية التى يتمتع بها كبطل، فهى موهبة الشاعر التى يتحلى بها. وتعدّ معلقته فى القصائد السبع أو العشر الجاهلية التى تشكل التراث العظيم للشعر العربى. وتنم الغنائية التى تضج بها قصيدته عن روح شفوقة كريمة المحتد فى جسد مقاتل صلب على نحو متفرد. وتنبئنا القصيدة بقصة حبه المتقد لعبلة، والتى يبدو أنها ظلت مصدر إلهامه المقيم فى السلم والحرب. وهكذا أحرز عنترة المحارب الشاعر، أو الشاعر المحارب، شعبيته فى الثقافة العربية عبر القرون.

ويخبرنا مترجمو السير أن عنترة يقف مثالاً يجسد وحدة وكرامة شعبه. وقد أقرّ له الناس بالفضل بسبب من شمائله بحيث استحق المكانة التى اكتسبها. ويؤرخ موته لأفول نجم عبس ومكانتها الرفيعة فى المجتمع الجاهلى.

* * *

كان هذا هو السياق التاريخى الذى شكل الإطار المرجعى الذى نبغت منه قصة خرتش "عنترة بن زبيبة". وقد جاءت تلك المقابلة بين عنترة الحكاية التراثية وعنترة القصة مصممة لخلق انطباع بافتقار عنترة خرتش للإمكانية والقدرة، والذى جاءت صورته شديدة الشمول لتضم واحدة من أهم القضايا حيوية فى التاريخ العربى المعاصر.

قصد عنوان القصة إلى الإبقاء على عنترة فى الوضع الذى وجد نفسه عليه آن ولادته وعلى نحو يشى بافتقاره إلى إمكانية التغير والتطور. وعلى عكس عنترة الحكاية التراثية، يظل عنترة القصة مجرد روح مستحضرة تتوهم فى نفسها روح عنترة القديم. ويسخر العنوان نفسه من هذا الوهم ويعرّيه. ذلك أن "عنترة بن زبيبة" يشكل عنواناً فضفاضاً على المضمون، حيث تقول القصة إن هذا العنترة لا يعدو كونه صورة شائهة لذلك العنترة القديم، وبأن حرفته لا تعدو كونها رغبة لا يقيّض لها أن تتحقق. ويمثل بطل القصة نوعاً من "دون كيخوته" عربى، لكنه يفتقر إلى سمو الضعف البشرى الذى يتسم به الدون.

يجسد عنترة القصة فى الأساس ذلك الحاكم الذى كان السبب فى اندلاع الحرب الكارثية ضد إيران، والتى أعقبتها حرب كارثية أخرى هى حرب الخليج. وتكشف القصة عن كون الحربين قد اتخذتا طابعًا "دون كيخوتيًا" بعيدًا كل البعد عن حمل مدلولات بطولة ذلك العنترة القديم. ويزعم ذلك الحاكم على سبيل المثال بأنه سليل الرسول. وكيما يؤكد ذلك، فقد أعدّ شجرة عائلة وأمر بتعليقها فى عدة أماكن عامة فى البلاد. ولعل أقل ما يوحى به عنوان قصة خرتش هو أن رجلاً يسمى "عنترة بن زبيبة" لا يمكن أن يتم الخلط فى الرؤية إليه على أنه سليل للرسول، خاصة عندما تجره خصائله فى نهاية المطاف إلى السقوط فى القاع.

فى شكله الظاهر، يذهب انتصار عنترة فى الحرب فى خط متوازٍ مع انتصار ذلك الحاكم على إيران. ومع ذلك، فإن المعنى الباطن يذهب إلى ما وراء مجرد الربط بين الحربين. ذلك أن "فروسية" عنترة تختلف عن "عنترية" الحاكم. فبينما حظيت الأولى بالتقدير والإجلال فى زمانها، يتم النظر إلى الثانية بوصفها نوعًا من السلوك الدونى. ولهذا، فإن من الطبيعى أن عبلة القديمة كانت تنظر بعين الإعزاز إلى انتصارات محاربها وأن تقدر عاليًا شجاعته وكياسته. أما عبلة القصة، كما نرى فى النص، فإنها تبدو شديدة الامتعاض منه جملة وتفصيلاً، حتى لقد بات عنترة الذى كان محطّ التمجيد وهو البطل العائد من المعركة يُستقبل الآن كأى شخص ساذج جلف. وينطوى هذا الموقف على الكثير من المفارقة، لكنها تتجلّى تمامًا عندما ندرك أن عبلة (وأختها لمياء) فى القصة إنما ترمزان إلى الغرب، والذى عمل دون شك على إغواء الحاكم المعنى ودفعه إلى مقاتلة إيران. ورغم اختلاف الأسباب تمامًا، فقد تبيّن أن إيران هى العدو المشترك للغرب وللحاكم المعنى فى آن، والذى أوحى له خداع النفس وتضخم الذات بأن انتصاره سوف يجلب عليه رضا الغرب. وسواء كان ذلك الحاكم ينوى اللعب مع الغرب (وقد فعل ذلك فعلاً، وربما سُمح له بأن يكسب قليلاً انسجامًا مع قواعد اللعبة) فإن الأمر يحتاج إلى التأمل. وعلى أية حال، فقد كانت النتيجة سوء حسابات من جانب الحاكم، وهو ما تقوم القصة المعنية بمسرحته.

لقد كان من سوء طالع ذلك الحاكم أنه لم يدرك أن آلة النظام الغربى المعقدة قد أعطته دورًا ليلعبه فى المنطقة، وأن انتصاره على إيران لم يعن للمنتج (أى الغرب) سوى نهاية الفصل الأول فحسب.

أما الفصل الثانى فتضيئه المواجهة الثانية بين عنترة من جهة، وعبلة وشقيقتها لياء من ناحية أخرى، حيث تطلب منه هذه المرة أن يكون مؤدبًا وخنوعًا حتى تغويه بالتورط فى لعبة حرب أخرى. ولا بد أن تفضى القراءة المتأنية للقصة ووضعها فى السياق السياسى لحرب الخليج إلى الإمساك بالتطابق بين مقابلة "عنترة القصة" مع عبلة وأختها وبين تلك القصة الشائنة حول مشاورات الحاكم المعنى مع أحد السفراء، حيث عمد الأخير إلى إيقاع الحاكم فى الشرك بطريقة أو بأخرى بعدم إبداء اعتراضه على حرب مزمعة واضحة للعيان كان الحاكم ينوى شنها على دولة عربية مجاورة. وبعد بدء الحرب أصبحت حادثة الخديعة تلك معروفة تمامًا بحيث لا تحتاج هنا إلى تعليق وهكذا يبدأ الفصل الثانى من تلك المسرحية ذات الفصلين بكوميديا سوداء، وينتهى بهزيمة عنترة وإذلاله دون أن يرف لمستغليه جفن.

من هو عنترة الذى يمثل أمامنا فى القصة؟ إنه شخص واهم يمارس على نفسه خداع النفس، يصادق نفسه ويزعم الفضيلة، ويخالطه مرض العظمة والديماغوجية والترويج لتاريخه الشخصى. وقد علق أحد المراسلين الصحفيين خلال حرب الخليج الثانية قائلاً إن ملايين الكلمات قد كتبت عن ذلك الحاكم. لكن كلمات هذه القصة تبدو معبرة إلى حد كاف للتعويض عن الكثير من تلك الملايين. لقد كان عنترة فى التراث العربى نموذجًا استثنائيًا للشجاعة ودماثة الطبع ورهافة الحس. ولكن هذا العنترة الجديد يمثل كل ما هو عكس ال. ويسجل الراوى حلمه فى جزء مبكر من القصة فيقول:

"... وأرسلت إليه الجبال المحيطة بمضارب بنى عبس أصواتها التى تهتف باسمه وتردده عبر رمال الصحراء المتجاوبة معها، فاهتز نشوة وراح كل شىء فى الطبيعة يهتف باسم البطل عنترة قاهر الفرسان، رفع رأسه عاليًا وابتسم تلك الابتسامة الغيرة

التى طالما حلم بها، ليدخل فاتحًا بزمن جديد اسمه: زمن عنترة بن شداد.. واليوم ستكون الصفحة الجديدة. وسيعلن ذلك التاريخ الذى كتب سجل حياته، كثيرون قبله وكثيرون بعده كتبوا تاريخهم كما يريدون، فلماذا لا يكتب تاريخ حياته بيده، وبحدّ السيف؟"

وقرب نهاية القصة، يقوم الراوى أيضًا بتوثيق مغامرة عنترة المفجعة ليرينا كيف لم يقيض لذلك الحلم أن يتحقق أبدًا:

"... وخرج بعد سنوات يلتجئ إلى زوايا الجدران، يربط رأسه بشريط ملوّن، يتدرع برد الشتاء وحر الصيف، بيده قطعة طبشور ملوّن، يدخل المقاهى ليقول شعرًا فى الحكمة وأخلاق البشر، ثم يخرج ويكتب على كل مكان "أنا عنترة"".

وفى النهاية يتم تلخيص سيرة ذلك الحاكم "عنترة" برقشة فرشاة واحدة "أنا عنترة". وهو ما يقول كل شىء عن رجل قاد بلاده وشقيقاتها من البلدان إلى شفا الكارثة. ولو اختار الكاتب الكشف لاستبدل لفظة عنترة بلفظة "عنترى"، وهو ما يؤسس لذلك التفارق الحاد بين عنترات الماضى والحاضر.

إن مشكلة الحاكم "عنترة" هى مزجه الواقع بالخيال، والحسى بالمجرد، والمخيلة بالخيال والنثر بالشعر. وتبدو كل إحالاته إلى قصيدة عنترة العظيمة غير متساوقة ومتشظية يفزع إليها لتتلاءم مع خطابته الجوفاء. فيجىء البيت الأول، على سبيل المثال (والذى يعتبر أجمل بيت فى أى شعر) والذى تبدأ به المعلقة فى غير محله عندما يتذكره القائد عنترة وينشده فلا يثير انطباعًا غير ذلك الذى تثيرة الخطابة، ويأتى قاصرًا عن ملاحظة السؤال البليغ العميق الإيحاء الذى يطرحه البيت على الأجيال القادمة كلها فى سياقه الأصلى.

* * *

على كل ما تقدم، فإن القصة لا تقصر وجهتها على عنترة فى القصة بحيث ينظر إليه بوصفه الفريق الأوحد المسؤول عما يحدث. إذ يجرى تفعيل المفارقة المضحكة أكثر فى القصة للكشف عن الخلط بين عنترة الذى قاد الناس إلى المجد والآخر الذى تسبب لهم ببؤس لا يحدّ. ويمتد هذا التفارق ليشمل "لمياء" التى ترمز إلى متملقى الحاكم (ترمز عبلة إلى التدخل الخارجي وترمز لمياء إلى عملائه). وها هو رد لمياء المحتشد بالتهكم على عنترة، وهو ما يرمى إلى القول فى النهاية إن الحكام العرب الآخرين كانوا شركاء فى المسؤولية:

"ولكننا نتفاوض معهم وسيحلّ السلام بيننا، ولن يكون لأمثالك عمل بعد ذلك، عد إلينا بعد مفاوضات السلام، فقد تنفعنا فى تأديب القبائل العربية، لأنك والحمد لله لا تقاتل إلا عرباً..".

كما يصوّر الشركاء من الحكام الآخرين كمراقبين. وتجرى مسرحة ذلك على نحو يتسم بالكثير من السخرية:

"ثم إنهم تغامزوا عليه وأنهضوه.. وكان المشهد التالى الذى رأيتموه فى سينما القاهرة: "عنترة مكبل اليدين والرجلين بالأصفاد والحديد، يزأر فى وجه الجلادين". كان ذلك فى اليوم الأول. وفى اليوم الخامس كانت أكثر عظامه قد تكسرت ونُتف شارباه، وأفرِغت واجهة فمه من محتواها، ومُزق قميصه المتسربل بالدم فظهرت آثار لسعات الكهرباء وجمر السكائر.. وهم يسألونه عن اسم الشاعر الذى قال القصيدة".

مثل سليمان الشطى وكثيرين من كتّاب القصة، نجح فيصل خرتش فى جعل القصة الطويلة قصيرة. وجعل نسيج القصة القصية المحدود يتسع ليستوعب القضايا الكبيرة التى تتصل بحيوات الناس فى المنطقة.. وهنا تقول القصة العربية القصيرة أكثر بكثير مما تقوله فى ظاهرها، وعلى نحو شديد الشبه بما يمكن لتراث الحكاية الفلكلورية العظيم أن يمسك به من تفاصيل الحياة بعموميتها على النحو الذى تم توضيحه.

الهوامش

(١) Jean Baudrillard, 'The Gulf War: Is it Really Taking Place' in Postmodern Debates. ed. Simon Malpas, (Palgrave: Basingstoke, 2001) p. 56.

(٢) يبدأ المحضر الرسمى (وهو تفريغ لشريط مسجل) بنص كلام الرئيس "صدام حسين"، بعد أن أبدى ترحيبه بلقاء السفيرة الامريكية قائلا:

"أنا طلبتك اليوم لأتحدث معك حديثا سياسيا واسعا ...هو عبارة عن رسالة للرئيس بوش".

ثم بدأ الرئيس "صدام حسين" يتكلم> وقد استغرق كلامه إلى السفيرة قرابة ثلاثة أرباع الساعة، وامتد على مساحة أربع عشرة صفحة فى محضر الجلسة. ويظهر استقراء المضمون الحقيقى للرسالة بصرف النظر عن نصوصها المسهبة، أن الرسالة التى أراد الرئيس "صدام حسين" إيصالها للرئيس "بوش" هى على النحو التالى:

(*) أولا- مقدمة عامة مضمونها رغبة العراق فى أن تفهمه الولايات المتحدة الامريكية وأن تعطيه الفرصة ليفهمها. وفى هذا الجزء من الرسالة يتصل حديث الرئيس "صدام حسين" طبقا للمحضر - فيقول :

- "تعرفون أن علاقتنا كانت مقطوعة بالولايات المتحدة إلى عام ١٩٨٤، وتعرفون الظروف والأسباب التى أدت إلى قطع العلاقة (موقف الولايات المتحدة فى حرب ١٩٦٧)، وقد بينا لكم أن قرار إعادة العلاقة مع الولايات المتحدة كان قد اتخذ فى الواقع فى عام ١٩٨٠، وربما خلال الشهرين اللذين سبقا قيام الحرب بيننا وبين إيران. ولكن، عندما قامت الحرب مع ملابساتها المعروفة، ولأننا حريصون على أن نتصرف بالقضايا الكبيرة بما يجعل الطرف المقابل يفسر الأمور فى إطارها الصحيح، فقد أجلنا إعادة العلاقة على أمل أن تنتهى الحرب، ولأن الحرب استمرت طويلا، وتأكيدا لمبادئنا التى تقول إننا جهة غير منحازة....كان لا بد أن نعيد العلاقات مع الولايات المتحدة، فجاء التوقيت لإعادتها فى عام ١٩٨٤ .

ومن الطبيعى أن نقول إن الولايات المتحدة ليست مثل انكلترا مثلا من حيث قدم علاقاتها مع دول الشرق الأوسط العربية ومنها العراق. وإذا أضفنا إلى هذا أن العلاقات بين البلدين كانت مقطوعة طيلة المدة من ١٩٦٧ - ١٩٨٤، لا بد أن نقول إنه سيصعب على الولايات المتحدة أن تفهم الكثير من الأمور فى العراق كما ينبغى. وكان مؤملا بالعلاقة الجديدة التى استؤنفت أن نعاون بعضنا كى يفهم كل منا الآخر، لأننا أيضا كنا وما زلنا نجهل الكثير من الخلفيات والأمور التى يستند إليها القرار الأمريكى .

(*) ثانيا - تجىء بعد ذلك فى الحديث رسالة عتاب على أخطاء ارتكبتها الولايات المتحدة فى حق العراق، ومع ذلك فالعراق على استعداد لنسيان الماضى. وهكذا يقول الرئيس العراقى:

- "إن العلاقة بيننا، وهى حديثة العهد تعرضت لبعض المنغصات والضربات، وهى فى خط سيرها على الطريق. أهم ضربة تعرضت لها العلاقات كانت فى عام ١٩٨٦، أى بعد سنتين من إعادة العلاقات فيما سمي بقضية "إيران جيت". وصادف فى ذلك العام احتلال الفاو من قبل إيران. ومن الطبيعي أن نقول إن كل علاقة تستطيع مع قدومها وتشابك المصالح أن تغطى الأخطاء التى تحصل فيها. ولكن عندما تكون المصالح فى هذه العلاقة صغيرة الحجم ولم تتسع بعد، وعندما تكون العلاقة ليست قديمة بما يكفى لتوجه أطرافها لكى تتفهم بعضها البعض، لا بد أن يترك كل خطأ فى طريقها نوعا من الأثر هو بحجم الخطأ وربما فى بعض الأحيان أكبر من حجمه. مع ذلك قبلنا الاعتذار الذى قدمه الرئيس الأمريكى عن "ايران جيت" عن طريق مبعوث إلينا، واعتبرنا ان ذلك يكفى عن الماضى ليس لمجرد خطأ عابر."

(*) ثالثا - يجيء بعد ذلك فى الحديث ما يمكن أن يسمى رسالة لفت نظر الى نقطة هامة يريد العراق ان يذكر بها الولايات المتحدة الامريكية، وهو أنه هو الذى وقف فى وجه الثورة الإيرانية ونفوذها فى المنطقة. ويتمثل ذلك فى قول الرئيس "صدام حسين": " أنا اطلعت على تصريحات أمريكية عن مسئولياتكم تجاه اصدقائكم فى المنطقة، وأقول إن من حق كل جهة أن تختار اصدقاءها فى المنطقة. ولكن انتم تعرفون انكم لستم الذين حميتم أصدقاءكم خلال الحرب مع إيران. وأنا أجزم لو أن الإيرانيين اندلعوا فى المنطقة لما استطاعت الجيوش الأمريكية أن تصدهم وتوقفهم الا باستخدام القنابل النووية. هذه ليست نظرة استصغار لكم، وإنما مرتبطة بطبيعة الجغرافيا، وبطبيعة المجتمع الامريكى التى لا تجعله يستطيع أن يتحمل فى معركة واحدة عشرة آلاف قتيل ... فهل هذه هى مكافأة العراق على دوره فى استقرار المنطقة وحمايتها من طوفان لم نكن نعرف على أى شاطئ كان سيضعها؟."

(*) رابعا - ثم تصل الرسالة إلى طلبات يريدها العراق ويعتبرها حقا له، وهو على استعداد للفهم اذا اختلف رأى الآخرين - فيقول الرئيس "صدام حسين":

- "كان أملنا أن يكون فى مقدور المسئولين الأمريكيين أن يتخذوا قرارات أكثر صوابا فى العلاقة مع العراق، فمن المسلم به أن العلاقة حتى وهى ترتقى لأى مستوى من مستويات الصداقة لا تفترض التطابق، بل وإن الأمريكان يرون حتى وأنه فى داخل القيادة الواحدة لا يفترض أن يكون هناك تطابق فى الآراء.

- "إن العراق يواجه حربا أخرى، لأن الحرب تقتل البشر بعد أن تسيح دمهم. والحرب الاقتصادية تقتل إنسانية البشر بعد ان تسلبها فرصتها الى الحياة الكريمة. ونحن كما تعلمون أعطينا أنهارا من الدم فى حرب استمرت ثمانى سنوات، ولكننا لم نتنازل عن إنسانيتنا، أى حق العراق فى أن يعيش بكرامة. وعليه، فاننا لا نقبل على الإطلاق - واذا كنا لم نقبل هذا بدرجة معينة قبل الحرب فالآن لا نقبله بدرجة مضاعفة - أن يخل احد بكرامة العراقيين أو بحقهم فى العيش حياة سعيدة. الكويت والإمارات راحتا تخفضان أسعار البترول بشكل مخطط ومتعمد وبدون سبب تجارى أو اقتصادى. والهدف هو إذلال العراق وسلبه فرصة الحياة السعيدة ... وأنتم تعرفون أن علاقتنا كانت جيدة مع الإمارات والكويت.

نضيف إلى هذا أن دولة الكويت ونحن مشغولون بالحرب كانت تتوسع على حساب أراضينا. قد تقولون إن هذا فى حكم الدعاية، ولكننا نقول، بإمكانكم أن تعودوا لوثيقة واحدة، والتى تسمى خط الدوريات، وهو الخط الذى اعتمدته الجامعة العربية لتجعل أى قوة عسكرية فى عام ١٩٦١ بعيدة عن هذا الخط، أى على الحافة القريبة منه. عاينوا وقفوا فى الحافة الأخرى التى هى باتجاه الكويت: أكانت توجد عليها مخافر شرطة، أو مزارع، او منشآت نفطية، والى العمق من هذا الخط، أى خط الدوريات؟ - إن كل هذه المرافق والمنشآت استحدثت بتخطيط مقصود لفرض الأمر الواقع على العراق.

ومن الطبيعي أن نقول إنه خلال هذه المدة كانت حكومة الكويت مستقرة بينما الحكومات في العراق تتغير ... وحتى بعد ١٩٦٨ والى عشر سنوات بعدها كنا نحن مشغولون بأمور كثيرة، مرة في الشمال، وأخرى في حرب ١٩٧٣، وغيرها من الانشغالات. ثم جاءت بعد ذلك الحرب مع ايران".

(*) خامسا - ثم تحدد الرسالة هدف العراق في الأزمة، وإن ترك توقيته مفتوحا، فيقول الرئيس "صدام حسين":

- " ماذا يعني قول أمريكا الآن إننا ملتزمون بحماية أصدقائنا بصورة فردية وجماعية. هذا الموقف فيه تشجيع واضح للكويت والإمارات حتى لا تحترمان حقوق العراق. وأقول لكم بوضوح إن حقوق العراق التي وردت بالمذكرة سنأخذها واحدة واحدة... قد لا يحصل هذا الآن او بعد شهر أو بعد سنة، ولكننا سنحصلها كلها لأننا لسنا من النوع الذي يسكت على حقه. فإذا كانوا محتاجين، فنحن أيضا محتاجون".

(*) سادسا - ثم تقصد الرسالة الى طمأنة الولايات المتحدة الى ان مصالح العراق لا تتعارض مع مصالح الولايات المتحدة بالضرورة، فيقول الرئيس "صدام حسين":

- "نحن نفهم تماما قول امريكا إنها حريصة على تدفق النفط، ونفهم قول أمريكا إنها تريد علاقات صداقة مع دول المنطقة، وأن تتسع مساحة المصالح المشتركة في المجالات المختلفة. ولكن لا يمكن أن نفهم محاولات تشجيع البعض لكي يلحق الضرر بالعراق.

تريد الولايات المتحدة ضمان تدفق النفط .... هذا مفهوم ومعروف.

تريد أمريكا السلام في المنطقة ..... وهذا هو الذي نسمعه ...... هذا مفهوم.

ولكن عليها ألا تعمل بالطرق التي تقول إنها لا تحبها، وهي طرق الضغط واستعراض القوة. إذا استعملتم طرق الضغط والإكراه، نحن سنعمل بطريقة الضغط واستخدام القوة".

(*) سابعا - ثم تشير الرسالة الى استعداد العراق لمواجهة خطر ضربة عسكرية، وأنه سيرد عليها مباشرة في المنطقة، وحتى هناك في أمريكا. فيقول الرئيس "صدام حسين":

- "نحن نعرف أنكم قادرون على إلحاق أذى بنا. ونحن لا نستخدم التهديد ضدكم. ولكن نحن أيضا قادرون على إلحاق أذى بكم. وكل واحد يلحق أذى بقدر حجمه. نحن لا نستطيع أن نأتي إليكم في الولايات المتحدة .... ربما يصل إليكم أفراد عر . أنتم تستطيعون أن تأتوا إلى العراق بطائرات وصواريخ .... نعرف هذا. ولكن لا توصلوننا إلى أن نستخف بكل هذا.

ومتى نستخف بهذا؟ عندما نشعر أنكم تريدون أن تذلونا وأن تنتزعوا فرصة العراقيين في العيش بكرامة وسعادة. عند ذلك يكون الموت هو الأفضل. نحن لا نطلب منكم أن تحلوا مشاكلنا، ولكن لا تشجعوا بعض الناس على أن يتصرفوا بأكبر من حجومهم وعلى الباطل".

وختم الرئيس "صدام حسين" حديثه المسهب إلى السفيرة "إبريل جلاسبي" بقوله:

- "مع تحياتي للرئيس بوش، وآمل أن يطلع الرئيس على هذا وألا يتركه بيد المجموعة بوزارة الخارجية، وأستثني من هذه المجموعة وزير الخارجية والمستر كيللي (وكيل الخارجية) لأني رأيت عقيلته وتبادلت الحديث معه".

كانت السفيرة "إبريل جلاسبي" لا تزال مأخوذة بمفاجأة لقائها مع الرئيس "صدام حسين"، وقد بدأت ترد على رسالته المركبة بعقلية موظف دبلوماسي حتى وإن كان بدرجة سفيرة، فقالت:

– "أشكركم سيادة الرئيس، من دواعي السعادة الكبيرة لدبلوماسي أن يلتقي ويتحدث مباشرة إلى الرئيس، وأنا أفهم بوضوح الرسالة التي تحدثتم بها. إنني وأنا أسمعكم تتحدثون تذكرت أننا درسنا في المدرسة درس تاريخ، كانوا يعلموننا أن نقول: الحرية أو الموت، وأعتقد أنكم تعلمون جيدا أننا كشعب لنا تجربتنا ضد المستعمر".

ثم قالت :ابريل جلاسبي" إن هناك أشياء كثيرة ذكرها الرئيس خلال هذا اللقاء، ولكنها تريد أن تعلق على مسألتين، فقالت:

– "تحدثتم عن الصداقة، وأعتقد بأنه كان واضحا من رسائل رئيسنا إليكم بمناسبة العيد الوطني أنه يؤكد ......"

وقاطعها الرئيس "صدام حسين" قائلا " : "كان كريما وتعبيره محل تقديرنا واحترامنا".

واستطردت السفيرة تكمل كلامها قائلة:

– وكما تعرفون أنه واجه الإدارة الأمريكية بالرفض القاطع لاقتراحات فرض العقوبات التجارية ...."

– ومرة اخرى قاطعها الرئيس "صدام حسين" قائلا:

– – " لم يبق لدينا شيء نشتريه من أمريكا، فقط الحنطة ..... لأنه كلما نريد أن نشتري شيئا يقولون هذا ممنوع،... ونخشى أيضا أن تقولوا أن الحنطة أيضا تصلح للبارود".

وعادت "ابريل جلاسبي" لمواصلة حديثها فقالت:

– "إن لدي توجيها مباشرا من الرئيس شخصيا أن أعمل على توسيع وتعميق العلاقات مع العراق".

وهنا سألها الرئيس "صدام حسين" قائلا:

– " ولكن كيف؟.... نحن أيضا لدينا هذه الرغبة، والأمور تجري من حيث النتيجة خارج الرغبة ".

وكان الغريب أن السفيرة اندفعت بعد ذلك تهاجم الإعلام الأمريكي لأنه المتسبب في كثير من المشاكل". وفي بعض عباراتها وصفت الإعلام الأمريكي بأنه "رخيص وغير عادل". ثم قالت أنه "لو كان بإمكان الرئيس الأمريكي أن يسيطر على الإعلام لكان أداؤه لوظيفته أسهل".

ثم واصلت "ابريل جلاسبي" حديثها، وتطرقت للمشاكل المحددة التي أثارها "صدام حسين". وبدأت بموضوع أسعار البترول، فقالت :

– "إنني اريد أن أقول لكم أولا إن الرئيس بوش لا يريد علاقة أفضل وأكثر عمقا مع العراق فحسب، بل يريد أيضا أن يكون للعراق إسهام تاريخي في السلام والازدهار في الشرق الأوسط. إن الرئيس بوش ذكي، ولن يعلن أي حرب اقتصادية على العراق.

أنتم محقون في أننا لا نريد أسعارا عالية للنفط، ونحن نسألكم أن تتأملوا رغبتنا في ألا تكون أسعار النفط مرتفعة جدا".

ورد عليها الرئيس "صدام حسين" قائلا:

- " نحن لا نريد أسعاراً عالية جدا للنفط. إن سعر ٢٥ دولارا ليس غالياً".

وعلقت "ابريل جلاسبى" بقولها:

- "عندنا كثيرون من الأمريكيين يتمنون أن يرتفع السعر إلى أكثر من ٢٥ دولارا لأنهم من ولايات تنتج النفط".

وقال لها الرئيس "صدام حسين":

- "إن سعر النفط فى هذه المرحلة وصل إلى ٢١ دولارا، وهذا أدى إلى خفض ميزانية العراق المتواضعة ما بين ستة أو سبعة مليارات . وهذا تدمير".

وعلقت السفيرة "ابريل جلاسبى" على هذا بقولها:

- "إنى أفهم هذا. وقد عشت سنين هنا، وأنا أعجب بجهودكم غير الاعتيادية من أجل إعادة البناء. وأفهم أن هذه البناء يحالج إلى أموال".

ثم وصلت السفيرة إلى أخطر ما قالته فى هذا اللقاء مع الرئيس "صدام حسين" فقالت:

- "إن الذى لا يتوافر لدينا رأى حوله هو الخلافات العربية - العربية، ومنها مثلا خلافكم الحدودى مع الكويت. وأنا خدمت فى أواخر الستينات فى سفارة أمريكا بالكويت، وكانت التوجيهات لنا فى تلك الفترة هى أننا لا ينبغى أن نبدى رأيا حول هذه القضية، ولا علاقة لأمريكا بهذه القضية. وقد وجه جيمس بيكر (تقصد وزير الخارجية)، متحدثنا الرسمى لأن يعيد التأكيد على هذا التوجيه، ونتمنى أن تتمكنوا من حل هذه المشكلة بأى طريقة مناسبة عن طريق القليبى، أو الرئيس مبارك".

وعلقت السفيرة "ابريل جلاسبى" على ذكر الرئيس "مبارك" فقالت:

- "إننى قضيت أربع سنوات جميلة فى مصر".

- ورد عليها الرئيس "صدام حسين" بقوله:

- "إن شعب مصر شعب كريم طيب عريق. ويفترض أن أهل النفط أن يساعدون شعب مصر، ولكنهم حتى مع شعب مصر بخلاء".

ومن المصادفات الغريبة أنه فى تلك اللحظة جاء أحد المرافقين يهمس بشىء للرئيس "صدام حسين"، وإذا هو يقول للسفيرة التى أبدت دهشتها من المصادفة:

- " يقولون لى إن الرئيس مبارك على التلفون الآن، وسأذهب لأحادثه".

وبعد بضع دقائق عاد الرئيس "صدام حسين" إلى القاعة حيث كانت السفيرة تنتظره ليقول لها:

- "قال لى الأخ مبارك إن الكويتيين خايفين، ويقولون يوجد عسكر على بعد ٢٠ متراً على خط الجامعة العربية. فقلت له: بغض النظر عما يوجد، سواء كان الموجود شرطة أو جيش، وكم عدد الموجود وماذا يفعل؟ - طمئن الكويتيين..... ونحن من جانبنا لن يحصل أى شىء إلى أن نلتقى معهم، وعندما نلتقى ونرى أن هناك أمل لن يحصل شىء... وعندما نعجز عن إيجاد مخرج، فأمر طبيعى ألا يقبل العراق أن يموت... ومع ذلك الحكمة هى فوق كل شىء".

واستأذنت السفيرة، والرئيس "صدام حسين" يقول لها:

- "سلامى إلى الرئيس بوش. وأنا أريد أن تصله رسالتي بأسرع ما يمكن، فهى له خاصة وليست لغيره، ليست بالتأكيد لجماعة وزارة الخارجية، وأستثنى منهم الوزير بيكر الذى مدح لى فيه الأخ طارق، وفيما عدا وكيل الوزارة كيلل ، وقد قابلته شخصيا هنا، وكان شخصا منفتحا ومتزنًا".

وكان الرئيس "صدام حسين"، شأنه شأن آخرين فى المنطقة يتخوفون من المجموعة المسيطرة على قرار الشرق الأوسط فى وزارة الخارجية الأمريكية، لأن معظمهم من اليهود المتعاطفين مع إسرائيل، والمتعاونين مع "هنرى كيسنجر" حتى فى مكتبه الخاص للاستشارات السياسية.

وكان "لورانس إيجلبرجر" - أرفع وكلاء وزارة الخارجية- يهوديا ومن مساعدى "كيسنجر"، وكذلك كان "دنيس روس" مدير التخطيط فى الوزارة، وهو العقل المدبر لخطط التسوية السياسية فى الصراع العربى الاسرائيلى، وكذلك كان "أهارون ميللر" رئيس مجموعة التخطيط، وكذلك كان "دانيال كورتزر" وهو نائب المساعد الخاص لوزير الخارجية.

لقد ثار جدل كبير حول مقابلة الرئيس "صدام حسين" بالسفيرة "ابريل جلاسبى". واعترفت وزيرة الخارجية الأمريكية بأن المحضر الذى أذاعه العراق صحيح. ومع أن لجان الكونغرس المختلفة طلبت الاستماع إلى شهادة "ابريل جلاسبى" بعد الغزو عدة مرات، إلا أن وزارة الخارجية لن تستجب للطلب إلا بعد ثلاثة شهور من انتهاء معركة عاصفة الصحراء. وحتى فى هذه المناسبة فإن "ابريل جلاسبى" ظهرت عصبية، وتعاطف عدد من أعضاء الكونغرس مع حالتها النفسية أكثر مما تعاطفوا مع كفاءتها المهنية، وقد حاولت أن تقول أنها حذرت "صدام حسين" من عواقب أى مغامرة ضد الكويت، وعندما طلب أعضاء اللجنة أن يطلعوا على برقياتها السرية إلى وزارة الخارجية فى تلك الفترة - كان تقديرهم أن فشلها كان كاملا.

وكان الأكثر إثارة للدهشة فيما فعلته السفيرة "ابريل جلاسبى" بعد مقابلتها للرئيس "صدام حسين" - أنها قررت أن تقوم بإجازتها السنوية العادية فى الموعد الذى حددته من قبل، وهو الاثنين ٣٠ يوليو. وكان بعض زملائها من الدبلوماسيين العرب فى دهشة من قرارها وقد رجوها أن تبقى حتى تنفرج الأزمة، وكان تعليقها أنها تحدثت إلى السيد "طارق عزيز" نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية، وكان حاضرا لقاءها مع الرئيس "صدام حسين" - عن نيتها السفر، وأنه لم يعترض، مما يدل على أن الأزمة فى طريقها إلى الحل، ما دام الاجتماع الذى تم الاتفاق عليه بين الشيخ "سعد العبد الله الصباح" ولى العهد ورئيس الوزراء الكويتى، والسيد "عزة ابراهيم" نائب رئيس مجلس قيادة الثورة العراقى- على وشك أن ينعق .

ولم يكن هذا رأى "ابريل جلاسبى" وحدها ، وإنما كان رأى "هارولد ووكر" السفير البريطانى فى العراق الذى غادر بغداد فى اليوم التالى.

ولقد راجت بعد ذلك أقوال أن السفيرة "ابريل جلاسبى" قامت بعملية تضليل متعمدة للرئيس "صدام حسين"، سواء فيما قالته أو فى سفرها لإجازتها الاعتيادية بعد ذلك.

ولكن الوثائق المتاحة حتى الآن لا تسمح بتأكيد مثل هذه الأقوال. فلن تكن "ابريل جلاسبى" وحدها هى التى تصورت أن الأزمة فى طريقها للحل، وإنما كان ذلك أيضا هو الرأى الذى بدأ فى اجتماع على مستوى وكلاء وزارة الخارجية فى واشنطن شارك فيه عدد من خبراء الشرق الأوسط. كذلك كان هذا هو رأى الأمير "بندر بن سلطان" سفير السعودية فى واشنطن، وهو فى نفس الوقت أحد أبناء الأمير "سلطان"

وزير الدفاع السعودى. وكان أيضا رأى الملك "حسين" الذى قاله للرئيس "بوش" فى اتصالين تليفونيين يوم ٢٨ ويوم ٣٠ يوليو ١٩٩٠ .

وكان رهان الجميع على الاجتماع المنتظر بين الشيخ "سعد العبد الله الصباح" والسيد "عزة ابراهيم".

وصل الشيخ "سعد العبد الله الصباح" إلى مطار جدة فى الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء ٣١ يوليو، واستقبله الأمير "عبد الله" ولى العهد السعودى الذى استقبل بعده أيضا السيد "عزة ابراهيم".

واستقبلهما الملك "فهد" معا بعد ذلك، واقترح عليهما فترة (٥) يستريح فيها كل منهما بعد الرحلة إلى جدة، ثم يعقدان فيما بينهما اجتماعا أوليا، ثم يلتقيان مع الملك وعدد من أفراد الأسرة والحكومة على العشاء. ولاحظ الملك أن كلا من ضيفيه أقبل على مصافحة زميله على الطريقة العربية التقليدية بما فيها العناق والتقبيل. ثم أبدى الملك ملاحظة للاثنين قائلا إنه لا يرى حضور طرف سعودى معهما فى اجتماع بعد الظهر، وأنه يفضل أن تترك لهما الفرصة وحدهما يتحاوران معا بكل الحرية اللازمة.

ويقول الملك إنه أبلغ بعد الظهر أن الاجتماع بين الاثنين بدأ. واستراح الملك. وحين جاء موعد العشاء سأل عن المراسم بما فيها موعد وصول كل من الضيفين إلى القصر لتناول العشاء معهم. ورد رئيس التشريفات السعودى على الملك بأن الضيفين سوف يأتيان معًا.

*(٥) حديث للملك "فهد" مع عدد من أفراد أسرته، وكبار الشخصيات السعودية، وقد سجل الحديث على شريط.

الفصل الخامس

الخلاصة

لدى مقارنة القصة العربية بالقصة العالمية، يجد المرء أن الأولى تشكل حالة خاصة وتتمع بوضع خاص نسبيًا . ذلك أن كلاً من كاثرين آن بورترKatherine Ann Porter وكوبارد A. E. Coppard وموباسان Maupassant وآخرين كانوا مقتنعين سلفًا بخصائص الضرب لدى كتابتهم القصة القصيرة، ومدركين لما يتسم به من المحددات والخصوصيات بحيث كان بالضبط هو الضرب الذى أرادوا محاولته. وعلى نفس السوية، فإن كلاً من ويلز H. G. Wells وهنرى جيمس Henry James ولورانسD. H. Lawrence وكونراد Joseph Conrad، من بين قائمة طويلة، كانوا بلا شك سادة ضرب القصة الطويلة عندما كتبوا القصة القصيرة. وقد تحول هؤلاء إلى كتابة القصة القصيرة بنية كتابة ضرب مختلف كلية. وكتب هؤلاء الكتاب جميعًا بينما كان واضحًا فى أذهانهم تمام الوضوح ذلك التحديد النسبى الذى يتسم به أحد الضربين ومدى الحرية الواسع التى يتمتع بها الآخر. ولعل حقيقة أن الرواية قد تمتعت بتاريخ أطول جعلت من الممكن تأسيس بعض التقاليد للقصة القصيرة، على الأقل على أساس المقارنة وحس الصلة القائمة بين الضربين. وعندما تشجع بعض كتاب القصة القصيرة، مثل موباسان ومانسفيلد وكوبارد مثلاً، على كتابة الرواية، فإن استجابتهم الأولى للضرب الجديد لم تكن مجرد توسيع للضرب الأقل طولاً، وهو ما يوحى بوضوح بأن هؤلاء الكتاب كانوا واعين تمامًا لتقنية الضرب الذى لم يكتبوا، أو لم يتمكنوا، من الكتابة فيه. ولا يعنى ذلك أن بعض الكتاب، مثل مانسفيلد مثلاً، لم يشعروا بالأسف لعدم كتابتهم واحدة من "الأشياء الكبيرة" كما كانوا يسمّونها.

وإذن، فإن الكتّاب كتبوا القصة القصيرة بعد أن كانت بعض خصائص الضرب قد تأسست مسبقًا. ومن بين تلك الخصائص: أن القصة القصيرة تمثل انطباعًا شبيهًا بذاك الذى تحمله واحدة من صور سيرجنت، كما يقول جيمس. أو هى أشبة بـ "شكل من أشكال القلق الأطيقى" إذا ما استعرنا وصف إليزابيث بوين Elizabeth Bowen، أو هى أشبه بمحاولة للإمساك باللحظة الطائرة، بتعبير شروود أندرسون Sherwood Anderson. وخلال تاريخها الأدبى منذ أواخر القرن التاسع عشر وصاعدًا، اكتسبت القصة القصيرة عددًا كبيرًا من التعبيرات التى تحاول التعرف إلى بنيتها الخاصة بها كضرب مخصوص. وفى واحدة من أكثر الدراسات استبصارًا وتميزًا عن القصة القصيرة يغزل فاليرى شو Valerie Shaw على منوال بعض هذه التعريفات، فيصف القصة القصيرة بأنها: "لحظة محلقة من لحظات الإدراك"، أو هى "شىء من قبيل: إننى أنهى الأمور إليك (أيها القارئ)"، وهى "تجسيد موضوعى أكثر من من كونها سردًا شخصيًا"، وهى أيضًا "توليف سائل من الألوان الأولية والأشكال المباشرة"، و"إحساس بدرامية اللحظة"، وهكذا. (١) ويمكن للمرء أن يجمع معجمًا من المصطلحات الأدبية الخاصة بوصف القصة القصيرة دون أن يتمكن من وضع تعريف محدد لها، جامع ومانع.

أما القصة العربية القصيرة، من جهة أخرى، فإن لها خلفية مغايرة، حيث يشير حسام الخطيب فى دراسته النقدية إلى ظروف متشابهة مرت بها القصة القصيرة والرواية العربيتين خلال تاريخيهما القصيرين. (٢) وقد عمل هذا الوضع الخاص بشكل ما لمصلحة كاتب القصة العربية القصيرة. وأعنى بذلك أن كاتب القصة العربية القصيرة لم يكن يعانى من الافتتان بما كان يبدو وكأنه ضرب منافس، والذى يمكن له أن يقف عائقًا فى طريق وجهته الفنية بطريقة أو بأخرى. وأنا لا أعتقد بأن كتاب القصة العربية القصيرة، من أمثال هؤلاء الذين تضمهم هذه الدراسة على سبيل المثال، كانوا معنيين حقيقة بمعضلة الشكل التى كانت تشغل أذهان كتاب القصة القصيرة الغربيين ممن جربوا فى التقنية أملاً فى تأسيس تقاليد خاصة ومستقلة عن الضروب الأخرى

مثل الرواية القصيرة والرواية. وعلى نفس السوية، لم يكن هؤلاء الكتاب منخرطين بجدية في البحث في مكانة القصة القصيرة مقارنة بتلك التي تحتلها الرواية التي حظيت بالتفضيل في الأدب الغربي بشكل واضح، على صعيد التقييم النقدي على الأقل. وكان يمكن لكاتب عربي أن يحظى بالسمعة والشعبية بمجرد نشر قصة واحدة جيدة أو قصتين. وقد نشر محمود شقير مجموعة قصصية صغيرة (والتي تتضمن قصة "بقرة اليتامى") فكان أن أسست لسمعته ككاتب. وكان زكريا تامر قد انطلق أولاً إلى الدوائر الأدبية بقصته "ربيع في الرماد". وعلى نحو مشابه، تعززت شهرة إميل حبيبي بقصته "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة". وبكلمات أخرى، فإن القصة العربية القصيرة ظلت تحظى بنفس القدر من الاحترام بوصفها ضرباً أدبياً مثل أي ضرب ذي صلة أو غير ذي صلة. ولعل واحداً من أسباب ذلك ربما يعود إلى أن الضروب الأدبية المختلفة (في العالم العربي) مثل القصة القصيرة والرواية القصيرة والرواية والشعر الحر، قد ظهرت جميعاً في الوقت نفسه. ويمكن لنا أن نفترض أن عمر القصة القصيرة لم يتجاوز عقوداً أربعة.

سواء كانت القصة القصية قد تأثرت بالفنون البصرية، بالتصوير أو بميتافيزيقا الزمن أو بعلم النفس، فإن ذلك لم يكن هو الشيء الرئيسي بالنسبة للكاتب العربي. فقد تم الاضطلاع بكتابة القصة العربية القصيرة في سياق شروط الريادة. ووجد الكاتب العربي نفسه محاطاً بقضايا حاسمة وجوهرية ساخنة تتطلب وجود كاتب يتولى أمر التعبير عنها. وقد كانت القصة العربية القصيرة عموماً، وببساطة، فعلاً تعبيرياً أكثر من كونها تعبيراً في ذاتها. وهكذا، ظل الباعث على كتابتها أمراً مختلفاً وخاصاً نسبياً.

لقد دخل الكتاب العرب، كما يمكن أن توضح هذه الدراسة، تجربة في الكتابة يمكن تشبيهها بتجربة فرجينيا وولف Virginia Wolf، والتي أدركت لدى تأمل لوحات وولتر سيكيرت Walter Sickert أنها كانت "صوراً كاملة يمكن لها أن تكون قصصاً".(٣)

وعلى نفس الشاكلة نظر أولئك الكتاب إلى الحكايات التراثية المختلفة (حكاية السندباد وأخريات) فوجدوها مليئة بالحكايا التى يمكن أن تصبح قصصًا. وبدلاً من أن يكون العنصر البصرى مصدر التأثير على القصة القصيرة، توجه الكتّاب العرب إلى الشكل اللفظى من الحكاية التراثية ليكون نقطة انطلاق دون حاجة ماسة إلى الاتكاء على التعبير الموضوعى.

لقد كتب الكتاب العرب القصة بينما وقرت فى أذهانهم عبارة لوكاش-Georg Lukacs النقدية المعروفة "المحتوى يحدد الشكل". وقد سبق وأن رأينا كيف أن المحتوى لا يشكل فى أعمالهم موضوعًا خفيفًا تم جعله مسليًا عن طريق كشف تشابكاته ودهائه واحتجابه أو غموضه كما هو حال الممارسة التقليدية فى القصة القصيرة؛ إذ وجد الكاتب العربى حياته وقد تحددت مباشرة بالقضايا الراهنة، بحث لم يكن لديه أى خيار سوى البدء منها وبها، على الأقل فى العملية التعاقبية للقص. وتبدو طبيعة المحتوى الخاصة وهى التى تقرر نوع الشكل الملحمى الذى ينسج عليه الكاتب العربى من موتيفات الحكاية التراثية، وهو ما يخصص الشكل. ويبدو أن شخصيات مثل السندباد وشهرزاد وأبو زيد والشاطر حسن وعنترة تمتاز بتمتعها بأبعاد تكفى لاستيعاب الموقف بحيث تساعد الكاتب على تدبر أمر الفجوة بين المؤلف والموضوع. وتمتلك مثل هذه الشخصيات خصائص قومية، والتى، وبسبب كونها قابلة للإدراك والتمييز، توفر على المؤلف مباشرة ومنذ البداية عناء ابتداع شكل مثقل بالمضامين والإيحاءات الضرورية التى نحتاجها فى العادة للتعويض عن إيجاز الشكل. ومهما يكن كمّ الجهد الذى ينبغى على الكاتب بذله هنا من أجل خلق شكل عن طريق الحكاية الشخصية أو العرض الموضوعى، فإن الوسيلة البارعة ربما لا تمتلك نفس الإمكانية التى يمتلكها موتيف الحكاية التراثية.

بارتيادهم إرث الحكاية التراثية، حقق الكتّاب العرب إسهامًا مذهلاً باتجاه تأسيس تراث معاصر فى القصة القصيرة. ويمكن لمزيد من الدراسة فى القصة أن

يكشف عن وجود عدد وافر من القصص القصيرة التى كتبت فى ظل هذا التقليد خلال العقود الخمسة الماضية تقريبًا. ولهذا السبب، أجد مراجعة دينيس جونسون-دافيز للقصة العربية أقرب إلى مجانبة الحق عندما يتحدث فى سياق مراجعة قصص الطيب صالح، كما رأينا أعلاه، كيف أن "الالتزام الماركسى والوجودية ظلتا خصيصتين تشوبان القصة العربية الراهنة".(٤)

إننى أعتقد بأن مثل هذه النظرة هى التى تشوب حماس جونسون-دافيز للقصة العربية، على الرغم من جهوده القيمة فى هذا الموضوع، خاصة فى حقل الترجمة. كما أعتقد أيضًا بأن الطيب صالح نفسه ربما لا يقبل بتقييم ينزع إلى تثمينه عاليًا فى الوقت الذى يجرى فيه الغض من شأن أقرانه من الكتّاب العرب، والذين يتقاسم معهم اهتمامًا عميقًا بالوضع السياسى والاجتماعى القائم. ولا يمكن لأى كاتب عربى فى الوقت الراهن أن يفلت من سطوة الأحداث العامة التى تؤثر مباشرة على حياته اليومية، حتى أن نزار قبانى، ربما أكثر الشعراء العرب المعاصرين بوهيمية، وجد نفسه منخرطًا كلية فى الشأن العربى العام بعد حرب عام ١٩٦٧، وهو ما جعله يكتب أطول قصائده وأكثرها جماهيرية، والتى تم حظرها فى غير بلد عربى رغم كل الشعبية التى تمتعت بها لدى الجمهور العربى. وكما ذُكر سابقًا فى هذه الدراسة، فإن وضع الكاتب العربى يبدو قريب الشبه بوضع الكتّاب الإنجليز الذين وجدوا أمر الالتزام بالقضايا العامة فى الثلاثينيات من القرن العشرين أمرًا محتومًا، مما جعل بعض الكتّاب البارزين يجدون أنفسهم وقد انجرفوا نحو الفاشية والشيوعية.

ومع ذلك، فإن الكتاب العرب لم يبتعدوا عن عرف القصة القصيرة، على الأقل فيما يتعلق بسمتها المحلية التى طالما اعتُبرت شأنًا مميزًا للضرب. ذلك أن معظم القصص العربية القصيرة الجادة تترك القارئ (الذى يجد مناخاتها مألوفة على الأقل) وقد تشكل لديه الشعور بأن العالم العربى وحده هو الذى يمكن أن يسمح بحدوث هذا الأمر أو ذاك! وهى مع ذلك محلية خاصة متميزة عن المحلية المألوفة فى القصة القصيرة

بشكل عام، ذلك لأنها محلية عامة أكثر منها خاصة، وإنسانية أكثر من كونها إقليمية، ومشتركة أكثر من كونها متسمة بخصيصة فردية يُرى إليها ضمن "مكافئ موضوعى". إنها نوع من إضفاء العادية، حيث العواطف الفردية يعبر عنها عن طريق تشكيل أنماط ذات معنى اجتماعى. وهى، بشكل ما، محلية مركبة، لأنها تتحرك باتجاه الكونية عن طريق استخدام موتيف الحكاية التراثية الذى يضفى على الموقف العادى بعداً أكبر.

إن ذلك الانتقال من الغرائبى إلى الواقعى هو الشىء الذى يمكن أن يُرى إليه على أنه التطور الرئيسى الذى وسم التاريخ القصير للقصة العربية القصيرة. وقد عمد الجيل المبكر من كتاب القصة العربية القصيرة إلى صبغ شخصياتهم المحلية بألوان رائعة بحيث جعلوها تبدو خارجة على المألوف فى هذا العالم. ولم يكن يهم هؤلاء الكتاب إذا ما كانت صورة "الفلاح"، على سبيل المثال، لا تتمتع فى قصصهم بأرضية موثوقة، لأن ما كانوا يهدفون إليه كان توظيف العنصر الغرائبى والرائع. إنها هذه الصورة هى التى تبدو أكثر قبولاً لدى المستعربين من أمثال جونسون-دافيز، كما يكشف عن ذلك فهمه للطيب صالح ونوعية القصص العربية القصيرة التى اختارها للترجمة. ومع ذلك، فإن مستعرباً مخلصاً ومتفانياً مثل جونسون- دافيز ينبغى أن يمتلك ميزة كونه انتقائياً فى نظرته إلى المشهد الأدبى العربى، مستخدماً الأرضية المشتركة للضرب فى قراءته للقصة القصيرة.

لقد ظل وضع الكاتب فى ظل نظام "الثورة" موضع التركيز فى المجلات والملاحق الأدبية الراهنة. ويتساءل المرء إذا ما كان جونسون- ديفيز Johnson-Davies الذى عاش فى مصر عدداً من السنوات قد غير من وجهات نظره إزاء الكتاب العرب، والذين تبدو قصصهم، كما يعلق، وقد أفسدها التزامها "بالشيوعية والوجودية". ويشكل ذلك، على سبيل المثال، واحداً من الاعتبارات التى تتحكم بالعلاقة المتبادلة بين الكاتب وحكم الثورة الأحدى. ونجد محمد شعير وهو يقول فى مقالته (الحنين إلى القائد: ديمقراطية الدكتاتور العادل): "إننا لا نحس بالحنين إلى عبد الناصر، لأن الحنين بالتعريف

تتسبب به حوادث تصبح بدورها ذكرى مع مرور الوقت"، ثم يقتبس قولاً من الإصلاحى المعروف محمد عبده، والذى يقول إن المجتمعات المتخلفة تظل دائمًا بحاجة إلى حقبة الدكتاتور العادل الانتقالية، وهو ما ينطوى على القول (ليس بدون سخرية ومفارقة بالطبع) بأن قائد الثورة كان دكتاتوراً عادلاً. ويضيف شعير (يدعمه الروائى بهاء طاهر): "فى تعاملها مع الإنتجلنسيا، اتبعت الثورة سياسة ما يدعى "العصا والجزرة"، فى إشارة إلى الثواب والعقاب. ويخلص شعير إلى القول إن المثقف (أو الكاتب طبعًا) قد اضطر إلى أن يلزم حده ويدع مسؤولي الثورة لشأنهم حتى يتركوه لشأنه. ومع أنه يمكن لهؤلاء المسؤولين أن يغدقوا على المثقف الشرف والأعطيات التى يرغبونها ومتى شاءوا، إلا أن الشىء الأهم هو أن لا يذهب المثقف شأوًا بعيدًا فى تجاوز الدور المرسوم له مسبقًا. وإذا ما قرر استجماع شجاعته لتجاوز تلك الحدود، فإن عليه أن يلتزم بالحد الفاصل وبالهامش الأقصى الذى يمكن أن يتيحه له ذلك الحد. وربما يُسمح للمثقف بتوجيه بعض النقد للأوضاع الاجتماعية والمؤسسات، لكنه يجب أن يكون مغرقًا فى العمومية فيما يقوله أو يكتبه. ويمكن له، على سبيل المثال، أن يشير إلى واجب السلطان تجاه مواطنيه، حاثًا إياه على العودة إليهم من أجل خاطر الديمقراطية، لكنه لا ينبغى له أن يلجأ إلى أى إحالة يمكن أن تفضى إلى تعيين سلطان بذاته أو مواطنين بعينهم. (٥)

ما الذى يملك الكتّاب العرب فعله بينما يقفون فى مواجهة "الدكتاتور العادل" الذى لم تنته ولايته أبدًا على مواطنيه فى الأجزاء المختلفة من الوطن العربى؟ لقد اختار بعض الكتّاب، مثل أولئك الذين ضم هذا الكتاب أعمالهم الانضمام إلى رحلات السندباد الجوية (السلطان سندباد) أو الرحلات الجوية الأخرى التى تحفل بها القصص التراثية، بينما يبدو آخرون وهم يفضلون البقاء على الأرض والركون إلى "الوجودية والشيوعية"، وهو خيار يمثل، من حيث المبدأ، نوعًا آخر من التحليق.

إن الشىء الذى فشل هؤلاء "الدكتاتوريون العادلون" وبطانتهم فى إدراكه هو أن "السلطان" ومواطنه لا يحتاجان فعلاً إلى التعريف بهما علنًا عندما يتم تقديمها بطريقة فعالة بواسطة الكتابة.

ينبغى لنا لدى مقاربة موضوع القصة العربية أن نميز الوعى بالوظيفة الإيجابية التى ينطوى عليها هذا الضرب الأدبى، والتى استثمرها بعض الكتاب العرب فى رسم صورة مستندة إلى تراث الحكاية العربية، مازجين بين الوضع السياسى الراهن والخيال، وهو ما ينجم عنه تالياً خلق وعى اجتماعى يتحرك "من الصمت إلى الصوت"، باستعارة عنوان إحدى مقالات إدوارد سعيد.

الهوامش

(١) Valerie, The short story:A sritical Introduction (London: Longman, 1983) p.13.

(٢) الخطيب ، ص : ٢٨ .

(٣) كما اقتبسه فاليرى شو ، ص: ١٥ .

(٤) Johnson-Davies, Azure, p.16.

(٥) محمد شعير ، "الحنين للقائد : ديمقراطية الدكتاتور العادل" ، أخبار الأدب، تموز ٢٣ (٢٠٠٠) ، ص : ٠٩

القسم الثانى
نصوص مختارة

موت السندباد
مسرحية ذات فصل واحد

ميشيل عفلق

"يرتفع الستار عن حى من أحياء بغداد القديمة، السندباد شيخ محدودب الظهر، بالى الأطمار، يعود من رحلته الأخيرة خاسراً كل ثروته، فيجد أهله ماتوا، ومنزله بيع، فيرتمى خائر القوى على حجر أمام المنزل الذى لم يعد يملكه، ويجتمع حوله الجيران وصبية الحى، ينهالون عليه بالأسئلة بين مشفق وساخر، أما الأولاد فيرشقونه بالحصى".

شاب بغدادى – سندباد! سندباد! قصّ علينا أخبار البلاد.

آخر – صف لنا البلاد التى رأيتها.

آخر – صف لنا الصعاب التى لقيتها.

شيخ – تكلم يا سندباد، قل لهؤلاء ما يحلّ بالذى لا يقنع بما قسم الله.

آخر – تكلم يا سندباد. أنت فى آخر خطوة فى طريقك، فلِمَ لا تفوه بالكلمة الكبرى التى ظفرت بها بعد التعب والأسفار؟ قصّ على هؤلاء الفتية نصيب الذى يعبث بالتقليد والنظام، فيترك أهله وبلده، ولا يتبع غير هواه، ما تصنع به الأقدار؟

شيخ آخر – تكلم يا سندباد، فأنت مائت لا محالة، وكلمة نافعة منك تكفر عما اقترفت من شطط واستهتار. قل كلمة، كلمة واحدة قبل أن تمضى. أنكر حياتك

وماضيك، وانصح لهؤلاء الشبّان أن يحترموا ما هو ثابت مضمون، وألا يلاحقوا مثلك أطياف المستحيل.

السندباد (يضحك ضحكة مرة) - ها. ها. ها. كلمة نافعة منى؟ وكيف يستطيع النفع من قضى حياته هازئًا بما ينفع، مبددًا كل ما يجمع! تطلبون النفع حتى ممن تكرهون وتنبذون، وتفكرون بالنفع حتى فى ساعة موتى وخيبتى وخرابى...

أحد الشيوخ - ماذا يقول؟ هو يهزأ بالنفع وقد فنى فى حب المال!

آخر - وهلك فى ملاحقة الثروة إلى أقاصى البلاد!

آخر - وغاص من أجل الدرّ فى أعماق البحار!

أحد الصبية (يرشقه بحصاة) - أنظر إلى يديه، لقد بليتا من كثرة الجمع!

صبى آخر (يشده من قدميه) - أنظر إلى قدميه، لقد فنيتا من طول ما مشى.

صبى آخر (يبصق فى وجهه) - أنظر إلى وجهه وعينيه، لقد أكلت وحوش البحر ناظريه.

شاب (يردع عنه الأولاد) - لا تأسَ يا سندباد، بل قصَّ علينا أخبار البلاد.

آخر - حدثنا عن الأهوال التى قطعتها.

آخر - حدثنا عن الدرر التى اصطدتها وبعتها.

السندباد - لم تبلَ يداى من الجمع، لكن أبلاهما العطاء، ولم يفن المشى قدميّ، لكنه الشوق والقلق. وما أكلت وحوش البحر ناظرىَّ، لكنه وهج الضياء. لكى تتلامس يداى طرقت الأرض بذراعيّ، وسحت من قطب إلى قطب لأسمع صدى صوتى، وركبت أبعد البحار لأنظر لون عينىَّ.

شاب - لون عينيه! لون عينيه!

آخر – لون عينيه! لون عينيه! يريد أن ينظر لون عينيه!

آخر – لكى ينظر لون عينيه،طوق الأرض بذراعيه!

شيخ – أغمض عينيك أغمضهما يا سندباد، لأنك لن ترى إن فتحتهما غير السواد. لقد أردت أن تعبد نفسك، ولا ترى فى الوجود غيرك، فمتّ فاشلاً مغلوباً، لأن العين لم توجد إلا لتنظر بعيداً عنها، لتنظر الناس.

آخر – مت يا سندباد، فخير لك وللناس أن تموت. إن فى فشلك درساً، وفى موتك عبرة.

السندباد – وأى فشل لى أكبر من أن تنشدوا درساً لكم فى حياتى، وأى موت أقسى من أن تحاولوا الاستفادة من موتى!

شيخ آخر – مت يا سندباد، فخير لك ولهؤلاء الفتيان أن تموت ويعلموا أنك بؤت بالخسران. إن فى عيونهم حنيناً لما رأيت وشهدت، وشوقاً لا يقوون على كتمانه لما خبرت وعلمت. فقل لهم إنك لم تر شيئاً. قل لهم أن الأفق البعيد لا يخبئ لهم غير الخيبة والانخداع.

آخر – قل لهم أنك عميت من هول الخيبة وظلام الفراغ.

السندباد – لقد عميتُ من وهج الحقيقة التى رأيتها.

شاب – عمى من وهج الحقيقة؟ وهل وراء الأفق حقيقة وضّاءة؟

آخر – هل ضياؤها باهر إلى حد أن يعمى العيون؟

آخر – حدثنا يا سندباد، عن الحقيقة التى تعمى العيون.

السندباد – لقد كانت فى عينىّ قبل أن تكون فى الأفق البعيد.

شاب – إذن لماذا نشدتها وراء الآفاق؟

السندباد – رحلت إلى أبعد بقعة فى الأرض لأعرف أقرب نقطة منى، لأعرف نفسى.

شيخ – لتعرف نفسك وتنسى الآخرين! وهل وجدت نفسك بينما كان أطفالك يموتون من الجوع والبرد؟

آخر – هل وجدت نفسك بينما كانت زوجتك تبيع بيتها وجسمها للدائنين؟ كان يجدر بك أن تعرف واجبك نحو الآخرين.

السندباد – ليس لى واجب غير واجب نفسى.

شيخ – وأطفالك الجائعون؟

السندباد – ليس لى غير أفكارى بنون.

شيخ آخر – وزوجك الأمين؟

السندباد – ليس لى غير أحلامى قرين.

شيخ آخر – وبيتك المشيد الحصين؟

السندباد – بيتى حيث يقودنى شوقى وحنينى.

شاب – بيته، أين بيته المشيد الحصين؟

آخر – بيته، بيته، لقد باعه الدائنون!

آخر – بيته حيث يقوده الشوق والحنين!

شاب – حدثنا يا سندباد، عن بيوتك التى رفعها الشوق وعمرها الحب.

آخر – بيوتك التى لا يشيدها الليل إلا ليهدمها النهار.

آخر – بيوتك التى ترقص على الجبال تارة، وتارة ترقصها البحار.

السنـــدباد - لقــد حملت بيتى على ظهرى، وكل ثروتى. وهجرت كل ما هو ثقيل، لا يحمل على الظهر، أو يرفع بالأنامل. لكن يدى وسعتا العالم بين أناملهما العشر.

شـاب - سندباد! سندباد! حمل العـالم بين أنامله. ترى يديه يدى جبـار أم تُرى ترى العالم وكر فأر!

آخر - ترى يديه يدى جن، أم ترى الجبال من عهن!

السندباد - لقد أخذت من الحياة مـا وسعت يدا إنسان. لكننى أخذت ورميت، وأخذت وأعطيت، حتى صافحت يدى كل الأشياء، وضم صدرى جميع الأحياء.

شاب - قل لنا يا سندباد، كيف وسعت العالم يداك.

آخر - قل لنا كيف نقّلت بين الأحياء هواك.

آخر - قل لنا كيف أخذت ورميت، وأخذت وأعطيت، وكيف غنيت بالعطاء!

شيخ - انظروا الآن إلى غناه، لا يملك غير الماء والهواء!

آخر - انظروا إلى جوده وعطائه، جمع المال لنفسه ولم يبقِ لأهله ذماء!

السندباد - ذهبت لأعطى الناس ما هو خير من المال، وأغلى من اللآلى.

شيخ - ولكن جمعت لنفسك المال.

السندباد - ذهبت أبحث عن عالم جديد، مصنوع من الحرية والجمال.

شيخ - لكنك عدت راسفًا فى الأغلال.

السندباد - ذهبت أنشد فى الأرض كلمة سر جديدة، تعيد لأبنائها السعادة.

شيخ - ذهبت تجمع لنفسك المال.

السندباد - نفـضت جـوانب الأرض من الشـرق إلى الغـرب، ومن الجنوب إلى الشمال، باحثًا عن نقطة سحرية تعيد للناس الرجاء.

شاب – ذهبت من الجنوب إلى الشمال من أجل لفظة؟

السندباد – ومن اجلها نزلت إلى أعماق البحار، وتسلقت وحيداً أعالى الجبال.

شاب – وهل هى إلى هذا الحد بعيدة المنال؟

السندباد – من أجلها ذهبت إلى حيث لا يجسر أحد على النزول، وصعدت إلى حيث لا يقوى أحد على الصعود قبل أن يعترى رأسه الدوار، راقصاً فوق مهالك الأسرار.

شاب– إذا كان الأمر كذلك، فقل لنا ماذا وجدت.

آخر – قل لنا اللفظة التى تعيد للقلوب الرجاء.

آخر – قل لنا كلمة السر الجديدة التى تفوق الأسرار.

آخر – قل يا سندباد. تكلم!

آخر – تكلم!

آخر – تكلم قبل أن تحين خاتمة الأسفار.

شيخ – صه! لا تفه بكلمة.

آخر – لا تقل شيئًا.

آخر – لا تقل ما حرّم الله أن يُعلَم.

شاب – تكلم يا سندباد. قل ما هى الكلمة التى تبدد الظنون.

آخر – قل ما هى الحقيقة الوضّاءة التى تعمى العيون.

آخر – قل ما هى الحقيقة التى كانت منذ الأزل فى العيون.

(السندباد يهم بالكلام فيسقط على الأرض بلا حراك، وتخرج من فمه أفعى سوداء).

شاب – لقد قتله السكوت.

شيخ – لقد أحيانا!

الطليعة. العدد الخامس – تموز ١٩٣٦ – السنة الثامنة. ص ٤٢٢-٤٢٧)

السندباد وعشيقته

ميشيل عفلق

كان الليل قد مد جنحه على بغداد، فاستلقت المدينة الكبرى على رواق الظلام، استلقاء مسافر خائر القوى. قام السندباد إلى نافذة غرفته ففتحها وأطل على الفضاء، وكأنما نفسه قد خرجت من نظرته لتطل على مصير لها مرسوم بالفضاء. وكانت السماء تلك الليلة ناعمة، كأن غيومها الشفافة زوارق أثيرية، تستقلها الأحلام نحو النجوم. فتح السندباد عينيه للهواء واستنشق بملء جوانحه. ولكن النسيم البليل أذكى فى صدره لهيباص، فأمسك قلبه بكلتا يديه وشد عليه، ثم عاد يمشى وهو مطرق ساهم.

فى إحدى جوانب الغرفة كانت عشيقته تطفو عليأمواج من الحرير، وفى ضباب الطيب، راقدة على صدرها كأنها تريد إخفاء خفقاته، وعلى جبينها الشاحب تتدلى من شعرها علامة استفهام سوداء.

سندباد، أيها السائح العجيب! ما الذى يدعوك للرحيل؟ أليس لك من عينى أصفى سماء؟ ومن شعرى ظل ظليل؟...

عيناك يا حبيبتى جدولان رقراقان، أستريح على ضفافهما من متاعب نفسى المضطربة ومطالب قلبى الجموح. وشعرك ملاذ أمن وسلام، ألقى فى ظلامه المريح نور حقيقتى الجارح. ولكن نفسى تعوزها أهوال التعب، وفؤادى تنقصه جراح النور، حتى أستطيب الالتجاء إليك...

أما تخاف الأخطار يا حبيبى، ألست تخشى البحار؟

ما عرفت للحياة طعماً إلا من خلال رائحة الموت، ولم ترتفع نفسى إلى الأفلاك إلا على أجنحة العواصف. حياتى، أيتها الحبيبة، ثروة أخسرها ثم أربحها فى كل يوم.

سندباد، يا لك من كائن غريب! إنى لا أفهمك. أى ثروة تطلب فى الأسفار وأنت هنا فى خير عميم؟

ليست الثروة ما يجذبنى، يا حبيبتى، بل السعى وراءها. وليس حب المال يقودنى بل هما قدما تأبيان علىَّ إلا المسير، وذراعاى لا تهدآن إلا بمصارعة الأمواج والصخور!

كف السندباد عن الكلام وأخذ يزيد نزقًا واضطرابًا، لأن موعد القافلة التى ستمخر به فى الصحراء، قبل ابتسام الفجر، قد قرب. شعر بضباب حار يغشى قلبه كأنه يتأهب للقاء حبيب، وأحس بكيانه يخف ويذوب كأنه يهوى فى فضاء ما له قرار فهو لا يكاد يقوى على انتظار دقائق تفصله عن حياته الجديدة التى تناديه من وراء الأفق. نظر إلى عشيقته الضائعة فى زاوية الغرفة المظلمة وفكر: أى صلة تربطنى بهذه المرأة؟ إنها تمثل له الكسل والجمود، إنها من الماضى، وسيلفها هذا الليل فى أكفانه، مع كل ماضيه. ثم نظر إلى تباشير الفجر تخفق فى الأفق البعيد، هو المستقبل، هين الحياة. أغمض عينيه ليتصور سعادته المقبلة ولكنه لم يستطع رؤية شيء، فهز رأسه وابتسم ساخراً من نفسه. ليترك للحياة جدتها، وللمفاجآت روعتها. ماذا يهمه أية طريق يسلك؟ ليدع قدميه ترسمانها كما تهويان!

أما عشيقته فبقيت تذرف فى الظلام أدمعها الخرساء. حدقت فى عضلات حبيبها العارية النحاسية تلمع فى ضوء النجوم، فشعرت أن جداراً شاهقًا منيعًا انتصب بينها وبين هذا الشخص الذى امتزجت به حتى لم تعد تتصور الحياة ممكنة بدونه. أحست أنها فقدته وهو لا يزال على بعد خطوات منها. وكانت لا تحول نظرها عن العضلات النحاسية كأنها هى سر تلك الهوة السحيقة التى انفتحت فجأة بينها وبينه. عجيب أمر هذا الرجل! أكلما وقف إلى النافذة، وداعبته نسائم السحر، يضطرب ويثور، وينقلب

حبه إلى جفاء وأمنه إلى قلق؟ أما هى، فلطالما وقفت إلى هذه النافذة تستطلع سرها، فلم ترَ فى لحاظ النجوم غير السلام، ولم توح لها النسائم الندية سوى الراحة والشوق إلى النوم...

مشى السندباد إلى سرير حبيبته ليودع معها ماضيه، كما يودع المرء بنظرة أخيرة ميتًا عزيزًا عليه. فأخذها على ركبتيه وقبلها ثم أخذ يقص عليها وهو مغمض عينيه:

فى بلاد الشمال، يا حبيبتى، -أتسمعين بالشمال؟- قطعة نائية شاردة، محفوفة بالأسرار، يقال أن الفجر فيها آمن وديع، حتى أنه ينزل من قمم الجبال الشامخة ليرقص على ضفاف الساقية، ويغنى مع القرويات. والشمس فى تلك البلاد لا يعرف بينها وبين الليل عداء، فهى تسايره فى الظلام شهورًا، وتلبسه من شحوبها ستارًا يزيد فى أسراره. لقد حدثنى عن ذلك كله شيخ هندى من رفاق السفر فى رحلتى الأخيرة. لقد حدثنى طويلاً وما كنت إذ ذاك أعبأ بحديثه، لأنى كنت فى ملل من الأسفار وسئمته، أحن إلى الراحة ولا أحلم بغير الهدوء. أما الآن، فكأنى بى أسمع الشيخ الهندى يقص علىَّ بصوته السحرى: تخيل الأرض والجبال، فإذا هى نسيج من الثلوج وكأنما ثقل الجبال الجبارة قد ذاب فى خفة الثلج فلاحت كأنها جبال أحلام....

سندباد! سندباد!

كان ذلك صوت أحد رجال القافلة، فتخلص السندباد من ذراعى المرأة وسارع نحو الباب. فنادته عشيقته:

ألا تأخذ أمتعتك؟

أجابها السندباد من فوق جواده:

سأرمى بثيابى فى النهر!

نجيب سرور

السندباد الحمال

[قالت شهرزاد: بلغنى أيها الملك السعيد، أنه كان فى زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد، رجل يقال له السندباد الحمال. وكان رجلاً فقير الحال..."]

١ - اللحن الأخير

"..........

وينجب الأمير عشرة من الذكورْ.

وعشرة من البنات... كالبدورْ

ويرفل الجميع فى الهناء والسرور

وتنقضى السنون يا مليكى السعيدْ

كأعين الديوك فى الصفاءْ

ويقبل المصير فارط العقودْ

وفالق الرفيق والرفيقْ

وقاطع الطريق

فيدفن الشفاه فى الجليدْ

ويأكل الحدق

وتشرب العيون من تراب

وفى الدجى يقام عرس دودْ
وتنتهى حكاية الحياهْ
كغنوة رطيبة تموت فى الأفقْ
مليكى السعيد
قصيرة وحلوة حكاية الحياهْ
كبسمة الصغير
كجرعة الحليب
كقبلة الحبيب للحبيبْ
كقصة العجيب سندباد. !"
وأدرك الصباح شهرزاد

* * *

٢-مدينة العذاب
"يقال يا مليكى السعيد
بسالف الزمان عاش سندبادْ
وكان فى الرجال يشرب العرقْ
ويلبس الخرق
ويغرس الأصابع الغلاظ فى اللهب
لينزع الرغيف

ويمضغ النهار علقماً إلى المساء
وكان كالشراع إذ تغاله الرياح
فينتهى مزق .
وقيل شارف المحيط فى صباح
وخلّف الصغار يعولون من سغب
وشم للمياه نكهة الرحيق
ومال نحو صخرة هناك من تعب
فحط "خرجه" الثقيل
وأرسل البصر
ذكاء تنسج السماء خيمة من الذهب
وربّة المحيط تبلع العقيق
وتلفظ الصدف
وموجة تفور تغزل الزبدْ
وتلطم الصخور بالوشاح
وهذه الرمال هاتف الأبد
وهذه الهضاب كالقبور أحجياتْ
أقامها على القرون ساحر عجوزْ
وفى ضلوعها الثقال خبأ الكنوزْ

فحار سندباد ما تخبئ البحار ! !
وأين ينتهى الرحال بالطيور ! !
وأين يبدأ الأفق ! ؟
وساءل الرمال عن حكاية الحياة
وساءل المياه
وحيرته ساعة رؤى الوجودْ
"ففى الوجود من طعام
وفى البحار والهضاب من نضار
كفاية البشر
فمالنا جياع ! ؟
ومالها ذكاء تلفح العراة
وتنحنى على المدوَجين فى حنان ! ؟
وهذه الألوف فى مدينة العذاب
حبيسة -كأنها النساء- خلف سورْ
تلوكها الصقور والنسور..
شليلة الرجاء.
مغيظة تشد فى قنوطها الشعور
وتلعن السماء"

ففى مدينة العذاب يا مليكىَ السعيد

تباع بالدراهم النساء!

وتؤكل النساء

ويصلب الرجال خلف بابها الوصيد

ويوأد الصغار

وتشرب الدماءْ

وتقطع الأكف للذين يسرقون

وتنظم الرؤوس فى عقود

وتسلخ الجلود

وعند بابها الكبير تربض الأسود

لتحرس الجحيم

وداخل الجحيم لا يعود !!

وكان سندباد هاربًا من الجحيم

وخلفه عيال

فراح فى أساه ينبش الرمال

ليدفن الدموع

وكالشعاع لاح هاتف من السواد

وعندها تبسم الحزينُ سندباد.."

وأدرك الصباح شهرزاد.

* * *

٣-حيرة السندباد

"مليكىَ السعيد

- وكالشعاع لاح هاتف من السواد

وعندها تبسّم الحزين سندباد-

سفينة هناك فى المدى البعيد

كأنما جناح طائر وضىءٌ..

-شراعها- يرف.. أو عروسْ..

تسير فى رشاقة النسيمْ

وتحتها البساط زرقة المحيط.

فلمّ سندباد بعض قشْ

وكاد يطلق الدخان للسفن

ليترك الجحيم للذين يقعدون

فخلف ذلك الأفق

يقال فى بلاد "واقِ واقْ" !

مدائن كأنها الجنان

تفيض بالكنوز والثمار والحبوبْ

تفيض بالطيوب

وما بها خليفة لربْ

ولا بها سلاسل تقيد البشرْ

وما هناك تقطع الأكفْ

فليس فيهمو جياع!!

-وكاد سندباد يطلق الدخان-

"يموت من يموت

ويغرق الذين يغرقون

فنوح لا يلوح مرتين

وإنما الخلاص للذين يركبون !!"

وكالذئاب هومت أمامه الصور

وأنشبت برأسه النيوبَ.. كالذئاب

ومزقت ضلوعه العجاف.. كالحرابْ

فكومة العيال فى مدينة العذاب

تعض فى التراب

وتسكت البطون بالبعوض والذباب

وتضرب الرؤوس فى الجدر

وزوجة ضعيفة هناك.. أرنبهْ

طريدة الكلاب

وحيدة بمهبط النسور.. قبَّره

وسبحة الأكف والرؤوس

يطيلها خليفة الإله.. سلسله

ليربط العبيد بالسماء

وكان يعشق اللحوم مثل غول

- خليفة الإله -

فيأكل الصغار فى الفطورْ

ويأكل الكبار فى الغداء

ويأكل النساء فى العشاء

وزوجة الفقير سندباد

دجاجة تسوغ عند كل غول

فكلها لحوم!

-وكالذباب هومت أمامه الصور

وأنشبت برأسه النيوب.. كالذئاب--

أيترك الألوف فى مدينة العذاب

وبينها عياله الضعاف..

وزوجه تسوغ عند غول!؟

أينشد الحياة في بلاد "واقٍ واقْ"
"وها هنا الكنوز والثمار والحبوب
وها هنا الطيوب
حبيسة القصور!؟"
ولاح كالصباح هاتف صدوق
يشير للخلاص.. للطريق:
جماعة الطيور بعد رحلة الشتاء
تعود للوطن
فما لها تعود!؟
وعاد سندبادْ...."
وأدرك الصباح شهرزاد

* * *

٤-الخلاص

"مليكي السعيد
وعاد سندباد للجحيمْ
ليصنع النعيم
ليجعل الحياة - كي تعاش-
عميقة عريضة كذلك المحيط

لتسخر الحياة بالمصيرْ
وإن تكن قصية كبسمة الصغير
فطاف سندباد ينفخ النفير
-خليفة الإله يحبس الحياه
وينشر الوباء والخراب !
وما الطريق سندباد !؟
وقصّ سندباد قصة الغرابْ
"... وكان ينهب العشاش للطيور
ويخنق الفراخ
وتلطم الطيور أو تنوح
وما يفيد فى المصيبة النواح !
فذلك الغراب يعشق الدموع
وقالت الطيور: ما الطريق..؟
وعندها أشار طائر حكيم:
إلى الغراب فاقتلوه
ودمروا عليه عشه الوثير
فنحن فى العراء.. والغراب فى الحرير !!
حريرنا... جهودنا من الشروق للغروبْ

يغالها الغراب..

وكالشتاء أمطروه بالجمار

وعلقوه قصة تقال للفراخ.."

وأصبح الجميع سندباد!

فدمروا مدينة العذاب

وعلقوا الغراب!

وشيدوا مدينة "التبات والنبات"

وزوجوا الذكور والبنات

وواصلوا الليالى الملاح

وداوموا على الغناء للصباح

وتنقضى السنون يا مليكىَ السعيد

كأعين الديوك فى الصفاء

كجرعة الحليبْ

وقبلة الحبيب للحبيب

قصيرة وحلوة حكاية الحياه

كقصة العجيب سندباد.."

وأدرك الصباح شهرزاد

السندباد في رحلته الثامنة

خليل حاوى

كان فى نيته ألا ينزعج عن مجلسه فى بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعًا فى البحر ولم يأسف على خسارة، تعرّى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزًا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها فى رحلاته السالفة.

والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن فى نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين.

- ١ -

دارى التى أبْحَرتِ، غرَّبتِ
معى، وكنتِ خيرَ دارْ
فى دوخةِ البحارْ
فى غُربتى

وغُرفتى
ينمو على عَتْبتها الغُبارْ،
فى مُدُنٍ تُحجِّرُ الليْلَ بأعصابى
فأمضى، أرتمى والليلَ فى القطارْ.
رِحلاتىَ السَّبْعُ وما كنَّزتُهُ
مِن نعمةِ الرحمانِ والتجارَهْ
يومَ صرعتُ الغولَ
والشيطانَ.. دفْنى...
ثم ذاكَ الشقُّ فى المَغارهْ،
روَيتُ ما يَروونَ عنى عادةً
كَتمْتُ ما تعْيا لهُ العبارَهْ
ولمْ أزلْ أمضى وأمضى خلفَهُ
أحِسُّهُ عندى ولا أعِيهِ
وكيفَ أنساقُ وأدرى أننى
أنساقُ خلفَ العُرى والخسارَهْ
هَمّى بأن أُفرغَ دارى علَّهُ
إن مرَّ تُغويهِ وتدْعيهِ
أحسُّهُ عندى ولا أعِيهِ..

- ٢ -

وكانَ في الدارِ رِواقٌ
رَصَّعَتْ جدرانَهُ الرسومْ
موسى يَرى
إزميلَ نارٍ صاعقَ الشرَرْ
يحفرُفي الصخرِ
وصايا رَبِّهِ العَشَرْ:
الزفتُ والكبريتُ والملحُ على سَدومْ.
هذا على جِدارْ،
على جدارٍ آخرٍ إطارْ:
وكاهِنٌ في هيكلِ البعْلِ
يُربّي أفعُوانًا فاجراً وبُومْ
يَفْتَضُّ سرَّ الخصبِ في العَذارى
يُهلِلُ السكارى
وتُخصبُ الأرحامُ والكرومْ
وتُخصبُ الخمرةُ في الجرارْ،
على جِدارٍ آخَرٍ إطارْ:

هذا المَعَرّى،

خلفَ عينَيهِ

وفى دهليزهِ السحيقْ

دنياهُ كيدُ امرأةٍ لم تغْتَسِلْ

من دمِها، يشتمُّ ساقَيها وما يُطيقْ

شطَّى خليج الدنَس المطليّ بالرحيقْ

تكويرةُ النهدَينِ من رغوتهِ

وسوسنُ الجِباهْ،

المجرمُ العتيقْ

والثمرُ المُرُّ الذى اشتَهاهْ.

....

من هذه الرسومْ

يرشحُ سيلٌ

مُثقَلٌ بالغازِ والسُّمومْ

تمتصُّهُ الحيَّةُ فى الأنثى

وما فى دمِها من عُنصُرِ الغَجَرْ

والنَمِرُ الأعمى وحُمّى يدهِ

فى غَيرَةِ الذكَرْ:

"لوركا" و "عرسُ الدمِ" فى إسبانيا
وسيْفُ ديكِ الجنّ فى حماهْ،
العنقُ العاجىُّ نهرٌ أحمرٌ
يا هَولَ ما جمَّده الموتُ على الشِّفاهْ.
هذا الدمُ المحتقنُ الملغُومُ فى العُروقْ
تعُضُهُ، تكويهِ ألفُ حُرقَةٍ
وفى حنايا دَرَجٍ
فى عَتمَةِ الأزقَّهْ
حشرجةٌ مخنوقَةٌ وشهقَهْ.

....

مدينةٌ فى مسرحِ الأفيونِ تستفيقْ
على صدى الزلزالِ فى أحشائِها،
سورٌ من النيرانِ
يُعمى الليلَ والطريقْ،
ألعالمُ السفلىُّ ينشَقُّ ومِنْ أوكارهِ
ينبُعُ غولٌ يضربُ الأحياءَ
باللعْناتِ والحريقْ.
هذا الدمُ المحتقنُ المغومُ فى العُروقْ.

- ٣ -

بَلَوتُ ذاكَ الرِواقْ

طفلاً جَرَتْ فى دمه الغازاتُ والسمومْ

وانطَبَعَتْ فى صدرِه الرسومْ

وكنتُ فيه والصحابَ العتاقْ

نُرفِهُ اللُؤمَ، نُحَلّى طعْمَهُ بالنفاقْ

بجُرعَةٍ من "عسَلِ الخليفهْ"

"وقهوةِ البشيرْ"

أغلِفُ الشفاهَ بالحريرْ

بطانةِ الخناجر الرهيفَهْ

لِحُلوَتى لحَيَّةِ الحريرْ.

....

سلَختُ ذاكَ الرواقْ

خلَّيتُهُ مأوى عتيقًا للصحابِ العتاقْ

طهَّرتُ دارى من صدى أشباحِهِمْفى الليل والنَّهارْ

من غِلِّ نفسى، خِنجرى،

لِينى، ولينِ الحيَّةِ الرشيقَةْ،

عشتُ على انتظارْ
لعَلّهُ إن مرَّ أُغويهِ ،
فما مر
وما أرسلَ صوبى رعدَهُ ، بروقَهُ .
طلبتُ صحوً الصبح والأمطارَ ، ربى ،
فلماذا اعتكرتْ دارى
لماذا اختنقَتْ بالصمتِ والغُبارْ
صحراءَ كلسٍ مالحٍ بَوَارْ .
وبعدَ طعْمِ الكلسِ والبَوَارْ
العَتمَةُ العَتمَةُ فارَتْ مِنْ
دهاليزى ، وكانت رَطبَةً
مُنْتِنَةٍ سخينَهْ
كأنَّ فى دارى التقَتْ
وانسَكَبتْ أقنيةُ الأوساخِ فى المدينَهْ ،
تَفورُ فى الليلِ وفى النهارْ
يعودُ طعمُ الكلس والبَوارْ
وذاتَ ليلٍ أرغَت العَتمَةُ
واجترَّتْ ضلوعَ السقفِ والجدارْ ،

كيفَ انطوى السقفُ انطوى الجدارْ
الخرقةِ المبتلَّةِ العَتيقَةْ
وكالشراع المُرتمى
على بحار العَتمةِ السحيقَهْ،
حفَّ الرياحِ السّودِ يُحْفيهِ
وموجٌ أسودٌ يعلكُهُ،
يَرميهِ للرياحْ،
أغلقَتِ الغيبوبةُ البيضاءُ عَينَىَّ
تركتُ الجسَدَ المطحونَ
والمعجونَ بالجراحْ
للمَوجِ والرياحْ.

- ٤ -

فى شاطئٍ من جزر الصّقيعْ
كنتُ أرى فيما يرى المُبَنَّجُ الصريعْ
صحراءَ كلسٍ مالحٍ، بَوارْ،
تمرجُ بالثلج وبالزهرِ وبالثّمارْ
دارى التى تحطَمَتْ

تنهضُ من أنقاضِها ،تختلجُ الأخشابُ
تلتمُّ وتحيا قُبَّةً خضراءَ في الربيعْ

....

لَنْ أدَّعي أن ملاكَ الربَّ
ألقى خمرةً بكرًا وجمرًا أخضرًا
في جسدي المغلُولَ بالصقيعْ
صفَّى عروقي من دمٍ
محتقنٍ بالغازِ والسمومْ
عن لَوح صدري مسَحَ
الدمغَاتِ والرسومْ،
صحوٌ عميقٌ موجُهُ أرجوحَةُ النجومْ.
لنْ أدَّعي ، ولستُ أدري كيفَ ،
لا ، لعلَّها الجراحْ،
لعلَّهُ البحرُ وحفُّ الموج والرياحْ
لعلَّها الغيبوبةُ البيضاءُ والصقيعْ
شدَّا عروقي لِعُروقِ الأرضِ
كان الكفنُ الأبيَضُ درعًا
تحتَهُ يختمرُ الربيعْ

أعشبَ قلبى ،

نبَضَ الزنبَقُ فيه ،

والشراعُ الغَضُّ والجناحْ ،

طفلٌ يغنى فى عروقى الجهلُ ،

عريانٌ وما يُخجِلنى الصباحْ ،

النبضةُ الأولى ،

ورؤيا ما اهتدَتْ للَّفْظِ

غصَّتْ ، أبرَقَتْ وارتعَشَتْ دُموعْ

هلْ دعوةٌ للحُبِّ هذا الصَّوتُ

والطيفُ الذى يلمَعُ فى الشمسِ

تجَسَّدْ واغتَرِفْ من جَسَدى

خُبزًا ومِلحًا ،

خمرَةً ونارْ ،

وَحدى على انتِظارْ

أفرَغتُ دارى مرةً ثانيةً

أحيا على جمرٍ طرىٍّ طيِّبٍ وجوعْ

كأنَّ أعضائى طُيورٌ

عَبَرَتْ بحارْ

وحدى على انتِظارْ

- ٥ -

فى ساحةِ المدينَهْ
كانَتْ خُطاها
زورَقًا يجىءُ بالهزيجْ
من مَرَحِ الأمواجِ فى الخليجْ
كانتْ خُطاها تكسِرُ الشمسَ
على البلّورِ، تَسقيهِ الظلالَ
الخُضرَ والسَّكينَهْ،
لمْ يَرَها غيرى تُرى
فى ساحَةِ المدينَهْ؟
لم تَرَها عينٌ من العُيونْ
ألعُمرُ لن يقولْ
يا لَيتَ من سِنينْ
ملءُ يدى وساعدى
أطيَبُ ما تزهو بِهِ الفُصولْ

فى الكَرْمِ والينْبوعِ والحُقولْ،
ألعمْرُ لَنْ يقولْ
يا لَيْتَ مِنْ سِنينْ.

٦ -

دارى تُعانى آخِرَ انتظارْ
وقعُ الخطى الجَريئَهْ
تُفَتِّقُ المَرجانَ والمرجَ
بأرضِ الدارِ والجِدارْ،
مرآةَ دارى اغْتَسِلى
من هَمِّكِ المَعقودِ والغُبارْ
واحتَفِلى بالحلوةِ البريئَهْ
كأنها فى الصبحِ
شُقَّتْ من ضلوعى
نَبَتَتْ من زنبقِ البحارْ
ما عكَّرَ الشلالَ فى ضحكتها
والخمرَ فى حلْمَتها

رعبٌ من الخطيئه
وما درت كيف تروغ الحيّةْ
الملساءُ في الأقبية الوطيئَهْ،
احتفلي بالحلوة البريئه،
بالصحوِ في العينين،
ما صحوُ الشعاع الغضّ
عَبْر النبعِ والثلوجْ،
بالصدرِ والخصرِ،
ترى ما تربةُ المسك
طريًّا دافئًا
ما بيدرُ الحنطةِ والمروجْ
ما سُمرةُ الصّيفِ على الثمارْ
ما نكهةُ البهارْ
ما كلُّ ما رويتْ
خلّيتُ للغيرِ كنوزَ الأرضِ
يكفيني شبعتُ اليومَ وارتويتُ،
ألحلوةُ البريئَهْ
تُعطي وتدري كلما أعطَتْ

تَفورُ الخمرُ فى الجِرارْ
بريئةٌ جريئَهْ
جريئةٌ بريئَهْ
فى شَفَتيها تُزبِدُ الخمْرُ
وتصفُو الخمرُ فى القَرارْ
لن يتخلّى الصُبحُ عَنّا
آخِرَ النَّهارْ

- ٧ -

وليلُ أمسِ كانَ ليلَ الجنِّ
والزوبَعةِ السَّوداءِ
فى الغاباتِ والدروبْ
مالَ إلينا الزنبقُ العريانْ
أدفأناهُ باللمسِ وزوَّدناهُ بالطُّيوبْ
أوَت إلينا الطيرُ
من أعشاشِها المُخرَّبَهْ
فى أرخَبيلِ "الجُزُرِ الحينانِ"

حوَّلنا استرحْنا والتحفْنا الليلَ والغُيوبْ،
غريبةٌ ومِثلُها غريبْ
حيثُ نَزَلنا ارتَفَعَتْ
دارٌ لَنا ودَارْ
خفَّ إلينا ألفُ جارٍ مُتعَبٍ وجارْ
في دَوحَةِ البِحارْ
وغُربَةِ الدِّيارْ

- ٨ -

همِّي بأنْ أُفرِغَ داري عَلَّهُ
إنْ مرَّ تُغويهِ وتدَّعيه
أُحِسُّهُ عنْدي ولا أعيه.

....

تمضي إلى غُرفَتِها
تعثُرُ في وَحْشتي،
وحدي،
مَدى عَتْمَتي
مدى ليالي السُّهادْ

دقاتُ قلبى مثلُ دَلْفٍ أسودٍ
تحَفِّرُ الصمتَ
تزيدُ السوادْ،
وكانَ ما عانيتُ مِمّا لَيْسَ
يُروى عادةً أو يُعادْ:
بئرٌ جفافٌ فوَّرَتْ،
وفوَّرَتْ من عَتمتى منارَهْ
أعايِنُ الرؤيا التى تصرعُنى حينًا،
فأبكى،
كيفَ لا أقوى على البِشارَهْ؟
شهرانِ، طالَ الصمتُ،
جفَّتْ شَفَتى،
متى متى تُسعِفُنى العبارَهْ؟
وطالما ثُرتُ، جلدْتُ الغولَ
والأذنابَ فى أرضى
بصقتُ السُّمَ والسُّبابْ،
فكانت الألفاظُ تجرى من فَمى
شلالَ قُطعانٍ من الذئابْ،

واليومَ، والرؤيا تُغنّي في دمي
برعشةِ البرقِ وصحو الصّباحْ
بفطرةِ الطيرِ التي تشْتَمُّ
ما في نيَّةِ الغاباتِ والرياحْ
تُحِسُّ ما في رَحِمِ الفَصْلِ
تَراهُ قبلَ أن يولدَ في الفُصُولْ،
تُفَوِّرُ الرؤيا، وماذا،
سوف تأتي ساعَةٌ،
أقول ما أقولْ:

— ٩ —

تحتلُّ عينَيَّ مروجٌ، مُدْخَناتٌ
وإلهٌ بعضُهُ بَعْلٌ خَصيبٌ
بعضُهُ جبَّارُ فحمٍ ونارْ،
مليونُ دارٍ مثلُ داري ودارْ،
تزهو بأطفالِ غصونِ الكرمِ
والزيتونِ، جمرِ الربيعْ
غبَّ لَيالي الصقيعْ

يحتلُّ عَينَيَّ رِواقٌ شَمَختْ
أضلاعُهُ وانعَقَدتْ عَقْدَ
زنودٍ تبتَنيهِ، تَبتَني المَلْحَمَهْ
ومن غِنى تربتِنا تستنبتُ
البِلَّورَ والرخامْ
تكَدَّسَ البلَّورُ من رؤيا عيونٍ
ضوَّأتْ واحترقتْ فى حَلَكِ الظلامْ
وفرَّخَتْ أعمدة الرخامْ
من طينَةِ الأقبيةِ المعتمَهْ
تلك التى مصَّتْ سُيولَ الدمعِ،
مصَّتْ رَبَواتٍ
من طحينِ اللحمِ والعِظامْ
واختمرتْ لألفِ عامٍ أسوَدٍ وعامْ
فكيفَ لا يُفرِخُ منها ناصعُ الرخامْ
أعمدةً تنمو ويَعلوها رِواقٌ أخضرٌ
صَلبٌ بوجهِ الريحِ والثلوجْ
المحورُ الهادئُ والبُرجُ الذى
يَصمُدُ فى دوَّامةٍ تبتلعُ البروج

....

رؤيا يَقينُ العَينِ واللمسِ
وليستْ خَبَراً يحدو به الرواةْ

....

ما كانَ لى أنْ أحتَفى
بالشمسِ لو لم أركُمْ تغتَسِلونَ
الصبحَ فى الليلِ وفى الأردنِّ والفُراتْ
من دمعَةِ الخطيئَهْ
وكلُّ جسم ربوةٌ تجوهرتْ فى الشمسِ،
ظلٌّ طيِّبٌ، بحيرةٌ بريئَهْ.
أمّا التماسيحُ مضَوا عن أرضِنا
وفارَ فيهمْ بحرُنا وغَارْ
وخلَّفوا بعضَ بقايا
سُلِخَتْ جُلودُهمْ،
ما نبَتتْ مطرَحها جلودْ،
حاضرُهمْ فى عَفَنِ الأمس الذى
ولّى ولن يعودْ
أسماؤُهمْ تحرقُها الرؤيا بعَينىَّ
دخانًا ما لها وجودْ

ربَّى ، لماذا شاع فى الرؤيا
دُخانٌ أحمرٌ ونارْ؟
أحببتُ لو كانت يدى سَيلاً ،
ثلوجًا تمسحُ الذنوبْ
مِن عَفَنِ الأمس تُنَمِّى الكرْمَ والطُيوبْ ،
تضيعُ فى بحرى التماسيحُ
وحقدُ الأنهُرِ الموحلَهْ
وينبعُ البلسَمُ من جرحٍ
على الجُلجُلَهْ .
أحببْتُ ، لا ، ما زالَ حبى مطراً
يسخُو على الأخضَر فى أرضى ،
عداهُ حطَبُ وقودْ
تحرقها الرؤيا بعينَىَّ دخانًا
ما لها وجود ،
وسوف يأتى زمنٌ أحتضِنُ
الأرضَ وأجلو صدرَها
وأمسَحُ الحُدودْ

- ١٠ -

رِحلاتيَ السبْعُ رواياتٌ عن
الغولِ، عن الشيطانِ والمَغارَهْ
عن حِيَلٍ تَعيا لها المهارَهْ،
أعيدُ ما تحكي وماذا، عَبَثًا،
هيهاتَ أستَعيدْ،
ضيَّعتُ رأس المالِ والتجارَهْ
ماذا حكى الشّلالُ
للبئرِ وللسُدودْ
لريشةٍ تجَهّدُ التمويهَ تُخفي
الشحَّ في أقنيةِ العبارَهْ؟
ضيَّعتُ رأسَ المالِ والتجارَهْ،
عُدتُ إليكمْ شاعِراً في فَمِهِ بشارَهْ
يقولُ ما يقولْ
بفُطرةٍ تحسُّ ما في رَحِمِ الفصْلِ
تراهُ قبلَ أن يُولدَ في الفُصولْ.

مدينة السندباد

بدر شاكر السياب

- ١ -

جوعانُ في القبر بلا غذاءْ
عريان في الثلج بلا رداءْ
صرختُ في الشتاء:
أقضَّ يا مطرْ
مضاجع العظام والثلوج والهباءْ،
مضاجعَ الحجرْ،
وأنبتِ البذورَ، ولتفتّحِ الزَّهَرْ،
وأحرق البيادرَ العقيمَ بالبروقْ
وفجِّر العروقْ
وأثقِلِ الشجرْ.
وجئتَ يا مطرْ،
تفجَّرتْ تنثك السماءُ والغيومْ
وشُقِّقَ الصخرْ،

وفاض، من هباتِكَ، الفراتُ واعتكرْ
وهبّت القبورُ، هُزَّ موتُها وقامْ
وصاحتِ العظامْ:
تباركَ الإلهُ، واهبُ الدمِ والمطرْ.
فآهِ يا مطرْ!
نودُّ لو نموت من جديدْ
نودُّ لو نموتُ من جديدْ،
فنومنها براعِمُ انتباه
وموتُنا يخبّئ الحياه،
نودُّ لو أعادَنا الإلهْ
إلى ضمير غيبِهِ الملبَّد العميقْ،
نودُّ لو سعى بِنا الطريقْ
إلى الوراءِ، حيث بدؤُه البعيدْ.
مَن أيقظَ "العازرَ" من رقاده الطويلْ؟
ليعرفَ الصباحَ والأصيلْ
والصيفَ والشتاءْ،
لكي يجوع أو يحسَّ جمرةَ الصدى،
ويحذرَ الرَّدى،

ويحسب الدقائقَ الثقالَ والسِّراعْ
ويمدح الرعاع
ويسفك الدماء!
من الذى أعادنا، أعاد ما نخافْ؟
مَن الإله فى ربوعنا؟
تعيش نارُه على شموعِنا
يعيش حقدُه على دموعِنا.

- ٢ -

أهذا أدونيس، هذا الخواء؟
وهذا الشحوبُ، وهذا الجفافْ؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياءْ؟
وأين القطافْ؟
مناجلُ لا تحصد،
أزاهرُ لا تَعقدُ،
مزارعُ سوداء من غير ماءْ!
أهذا انتظار السنين الطويلة؟
أهذا صراخ الرجوله؟

أهذا أنين النساء؟
لقد حطم الموتُ فيك الرجاءْ
وأقبلتَ بالنظرةِ الزائغه
وبالقبضة الفارغه:
بقبضةٍ تهدّدُ
ومنجل، لا يحصُدُ
سوى العظام والدمِ.
اليومَ؟ والغدُ؟
متى سيولدُ؟
متى سنولدُ؟

— ٣ —

الموتُ فى الشوارعِ،
والعقمُ فى المزارعِ،
وكلُّ ما نحبهُ يموتْ.
الماء قيَّدوه فى البيوتْ
وألهثَ الجداولَ الجفافْ.
هُمُ التتارُ أقبلوا، ففى المدى رُعافْ،

وشمسُنا دمٌ، وزادُنا دمٌ على الصِّحاف.
محمَّدُ اليتيمُ أحرقوه فالمساءْ
يضيءُ من حريقه، وفارت الدماءْ
من قدميه، من يديه، من عيونِهِ
وأُحرقَ الإلهُ فى جفونِهِ.
محمَّدُ النبىَ فى "حِراءَ" قيَّدوه
فسُمِّرَ النهارُ حيث سمَّروه.
غداً سيُصلَب المسيحُ فى العِراقْ،
ستأكل الكلابُ من دمِ البراقْ (١)

٤ -

يا أيها الربيع
يا أيها الربيعُ ما الذى دهاكْ؟
جئتَ بلا مطرْ
جئتَ بلا زَهَرْ،
جئتَ بلا ثَمَرْ،
وكان منتهاكَ مثل مُبتداكْ
يلفُّهُ النجيع...

وأقبلَ الصيفُ علينا أسودَ الغيومْ
نهاره هموم،
وليلُهُ نسهر فى نحسب النجومْ؛
حتى إذا السنابلُ
نضجْنَ للحَصادْ
وغنَّت المناجلُ
وغطت البيادرُ الوهادْ،
خُيِّلَ للجياعِ أنَّ ربَّة الزّهَرْ،
عُشتار، قد أعادت الأسير للبشرْ،
وكللت جبينَه الغضيرَ بالثمَرْ،
خُيِّلَ للجياع أنَّ كاهل المسيحْ
أزاح عن مدفنه الحَجَرْ
فسار يبعث الحياة فى الضَّريحْ
ويُبرئُ الأبرصَ أو يُجددَ البَصرْ؟
مَن الذى أطلقَ من عِقالها الذئابْ؟
مَن الذى سقى السَّرابْ؟
وخبَّأ الوَباءَ فى المطرْ؟
ألموتُ فى البيوت يُولَدُ،

يولدُ قابيلُ لكى ينتزع الحياه

من رحم الأرض ومن منابع المياه،

فيُظلِمُ الغدْ

وتُجهضِ النساء فى المجازرْ،

ويرقُصُ اللهيبُ فى البيادرْ،

ويهلك المسيحُ قبل العازر،

دعوهُ يرقدْ،

دعوه فالمسيح ما دعاه!

ما تبتغون! لحمه المقدَّدُ

يُباعُ فى مدينة الخُطاه،

مدينةِ الحبال والدماء والخُمورْ،

مدينة الرصاص والصخورْ!

أمسِ أزيح من مداها فارسُ النُّحاس،

أمس أزيح فارس الحجرْ،

فران فى سمائها النعاسْ

ورنَّق الضجرْ،

وجال فى الدروب فارسٌ من البشَرْ

يقتلُ النساء

ويصبغُ المهودَ بالدماء

ويلعن القضاءَ والقَدَرْ!

٥ –

كأنَّ بابلَ القديمة المسوَّرهْ

تعودُ من جديدْ،

قبابها الطوالُ من حديدْ

يدق فيها جرسٌ كأنَّ مقبره

تئن في والسماء ساحُ مجزرَه

جِنانُها المعلَّقاتُ زرعها الرؤوس

تجزُّها قواطِعُ الفؤوس

وتنقرُ الغربانُ من عُيونِها،

وتغرُبُ الشموس

وراء شعرها الخضيب في غصونها.

أهذه مدينتي؟ أهذه الطلول

خُطَّ عليها: "عاشت الحياه"

من دم قتلاها، فلا إلهْ

فيها، ولا ماءَ، ولا حقول؟
أهذه مدينتي؟ خناجر التَترْ
تعمد فوق بابِها، وتلهث الفلاهْ
حولَ دروبِها، ولا يزورُها القمرْ؟
أهذه مدينتي أهذه الحُفَرْ
وهذه العظامْ؟
يطلُّ مِن بيوتها الظلامْ
وتُصبغُ الدماء بالقتامْ
لكي تضيع، لا يراها قاطع الأثَرْ؟
أهذه مدينتي؟ جريحةَ القِبابْ
فيها يهوذا أحمر الثيابْ
يسلِّط الكلابْ
على مُهود إخوتي الصِّغار... والبيُوت،
تأكلُ من لحومهم. وفي القُرى تموت
عشتارُ عطشى، ليس في جبينِها زَهَرْ،
وفي يَديها سلّةٌ ثمارُها حَجَرْ
تُرجَمُ كلُّ زوجةٍ به. وللنخيلْ
في شطِّها عويلْ

عبد الله سامسا فى جزيرة الواقواق

مصطفى المسناوى

١ .فى البدء:

فى البدء كان الشعب، وكان الشعب حرًا فى الموت من الجوع والصمت أو من رطوبة السجون والمعتقلات السرية. وعندما استيقظ عبد الله سامسا من نومه ذات صباح، بعد حلم مزعج، لم يجد نفسه متحولاً إلى حشرة رائعة. ولكنه وجد بداخل رأسه فكرة مستوردة.

٢ .عبد الله سامسا:

قال قل.

٣.جزيرة الواقواق (مقطع من الموسوعة الفرعونية الكبرى):

"تقع حدود جزيرة الواقواق داخلها، لا خارجها مثلما يتوهم البعض. ولهذا إنما يعزى فشل الجغرافيين فى تحديد موقعها على الخريطة، وتمادى بعضهم إلى حد إنكار وجودها. والحال أنها موجودة، ولا أدل على ذلك من وجود اسمها ذى المقطعين عظيمى الدلالة: (واق – واق)".

"وتحدد الجزيرة بسلسلتين جبليتين عرفت أولاهما بعمارات جالوت العظمى، وتعرف الثانية بـ (فيلات) طاغوت الهادئة. وهما سلسلتان تكونتا فى العصر الثالث. ورغم ضآلة المساحة التى تحتلانها فقد لقيتا أهمية بالغة من علماء الجيولوجيا، أكثر من تلك التى لقبتها سهول الجزيرة الواسعة التى اصطلح بعض الأنثروبولوجيين على تسميتها بـ (الأودية البيدونفيلية).

"أما الأنهار فهناك سبعة أساسية، عدا الفرعية، تنبع كلها من القلاع والحصون التى تملأ الأودية المذكورة وتصب مياهها الحمراء –السوداء فى أغلب الأحيان– فى الفراغ المحيط بقرص الأرض".

"وعن تاريخها فقد حكى جاما دى فاسكو فى كتابه (رحلة العالم حولى) –ص ٥١٧– إن هذه الجزيرة كانت متصلة باليابسة فى قديم الزمان، إلى أن فصلها الفاتح الأشهر "الإسكندر ذو القرن الواحد" بحد سيفه، فى القرن الأول لاختفاء قارة أطلنطا تحت رمل القطب المتجمد الغربى، ولا زالت سلالة هذا الفارس تتناوب على حكم هذه الجزيرة إلى الآن، بالجزرة وبالعصا مرات".

"أما سياسة الجزيرة فهى موضوع ممنوع الخوض فيه، لذلك لن نتحدث عنه فى هذا المجال".

٤ . عبد الله سامسا:

قال قل. قال ماذا أقول؟

٥ .بعض ما رواه الشريف الشيخ أحمد النيسابورى من مشاهداته فى جزيرة الواقواق (أ):

"... وقد كنت فى أحد أيام شعبان لسنة خمس وتسعين وصفرًا وأربعمائة بخان المسافرين لمدينة الواقواق لما ساد هرج ومرج عظيمان فى الخارج. فخرجت أستطلع جلية الأمر من ناحية باب المدخل فإذا بعربات بلاد العجم السوداء تجرى فى الزقاق وأمامها يركض جمع غفير من مردة وفتيات الجزيرة وهم يصرخون بكلام لم أفهمه حتى تكاد لهاتهم تنشق. وبغتة لم يدر الناظر إلا وقد انفتحت عربات بلاد العجم عن أشخاص هم بالفزاعات أشبه، يقبضون على خراطيم الأفيال، ثم إلا وهم ينزلون بها على كل من صادفوه أمامهم ظهورًا وجنوبًا وأذرعًا غير مبالين بالأضلع المنحطمة والدماء الفائرة. ولكزنى مسافر وقف بجانبى يشاهد أن أنظر، فنظرت حيث أشار

فرأيت إحدى فزاعات بلاد العجم تلك قادمة نحونا وهى تهز خرطومها فى هز من يبتغى الفتنة والفتك، فاستغثت بالله طالبًا منه السلامة ورفعت أذيالى ثم عدوت إلى حجرتى".

٦ .عبد الله سامسا:

قال قل. قال ماذا أقول؟. قال قل.

٧ .مقتطفات من حديث أذاعته جزيرة الواقواق:

"... وخلاصنا أيها الأخوة فى الروح لا فى المادة. لنترك لأمم المادة أن تنزل فوق القمر والمريخ والشمس، وأن تعرى بناتها وأبناءها وتدفعهم لمزاولة الفحشاء فى الشوارع. لنترك لها أن تخترع نظريات الإلحاد والفوضى القائلة بأن الاقتصاد أساس المجتمع وأن المجتمع منقسم إلى طبقات متناحرة وأن مصدر متاعب الناس امتلاكهم للأرض، والقائلة -بلا خجل- أن أصل الإنسان الطاهر الزكى هذا يعود إلى القرد (وهذا ينطبق على أصحابها أولاً وأخيراً، ولا يقول به إلا من كان جده قرداً بالفعل، أما نحن فجدنا هو آدم عليه السلام، ومن لم يقبل بذلك فليضرب رأسه مع الحائط)... لنترك لهم كل ذلك أيها الأخوة، ولنعد إلى العالم الحقيقى، إلى عالم الروح الذى لا تنافر فيه ولا اضطراب ولا إزعاج ولا انزعاج، بل سعادة لا نهائية مطلقة، وطمأنينة لا حد لها، وسيادة حقيقية خالدة على عالمى الأولى والآخرة...".

٨ .عبد الله سامسا:

قال قل. قال ماذا أقول؟ قال قل. قال ليس لى ما أقوله.

٩ .بعض ما رواه الشريف الشيخ أحمد النيسابورى.. (ب):

"... ولما استعلمت عشية يومه صاحب الخان أعلمنى أن الجزيرة تكابد قرابة جيلين من المجاعات والويلات المدمرة الكاسحة. وأن علماء المدينة وفقهاءها وأولى

الشأن فيها تذاكروا في الأمر وتشاوروا فيه مدداً ثم أفتوا بأن سبب قحط البلاد والفوضى الضاربة فيها الأطناب هو انتشار أفكار غريبة أجنبية مستوردة واحتلالها لعقول العباد بالقبح والفساد، وبسببه إنما قر عزم ولاة المصر وتصميمهم على جهاد منكر الأفكار هذه وقطع دابرها. وأفادني صاحب الخان أن ما جرى صبيحته لم يكن سوى حرب من الحروب العديدة التي تخوضها الجزيرة لمحو دابر الأفكار تلك. فاستغربت وقلت له: إن خلقًا كثيرًا قتل وأنا أنظر. فقال لي: إن ما رأيته ليس خلقًا وإنما هي أفكار مستوردة يخيل للرائي أنها تمشي وتتكلم وتقوم وتقعد مثل سائر الخلق بينما هي خيالات لا أعيان لها (...) وانتهيت إلى أن قول القائل منهم فكرة مستوردة هو عندهم بمثابة القائل عندنا جن أو عفريت أو ما شابههما...".

١٠ .عبد الله سامسا:

قال قل. قال ماذا أقول؟ قال قل. قال ليس لي ما أقول. قال قل. وانبعثت قبضة رعناء انحدرت على جد البشر الأول في سرعة الضوء لتستقر تحت منتصف الأضلع السفلى. ومن فمه المفتوح انبثق عواء ذئب وخيط دم وطارت جثته إلى الخلف وصاح: قتلتموني. فقال: الآن كلا، ولكن إن رفضت البوح سنفعل.

الملحق الأول: مقطع من تقرير مقدم الحي:

"... أقسم بالله العظيم ثلاثًا أنه أصبح كافرًا، فبأذني هاتين -قطعه الله إن كنت كاذبًا- سمعت السيد (...) إمام المسجد يلومه على تركه للصلاة دونما سبب ويناشده العودة إلى حظيرة السلف الصالح، وبعيني هاتين -فقأهما الله إن أنا جانبت الصواب- شاهدته -أي والله- يرفع كتفيه في استهانة ونزق وينصرف تاركًا العالم الفقيه الورع فاغر الفم جاحظ العين (...) وقد أخبرني الحاج (...) صاحب دكان المواد الغذائية إنه تكلم معه بتطاول عن ارتفاع أثمنة خيرات الله وقال له أن سببه هو وجود فقراء كثيرين وأغنياء قلة يأكلون أموال أولئك. فلما ذكره الحاج (...) بأن الله فضل

بعضًا على بعض فى الرزق أجابه -أعوذ بالله من جواب- أن المقصود بالرزق العقل وليس المال والنقد (...) وقد حاولت جهد المستطاع أن أتصل بهذا الزنديق وأعرف ما وراء رأسه، إلا أنه قطع كلامه معى وأصبح يشيح عنى بوجهه كلما رآنى قادمًا من بعيد أو ألقيت له بتحية".

الملحق الثانى: "محضر":

"قمنا صبيحة يوم (...) على الساعة (...) بكبس منزل المدعو عبد الله سامسا، وقد وجدناه وحده، غارقًا فى النوم. فألقينا عليه القبض حسب الأمر (...) الصادر بتاريخ (...).

وبعد تفتيش لمنزله استغرق يومًا كاملاً، ضبطنا بحوزته ما يلى:

كتابًا بعنوانه: جمهورية أفلاطون الديموقراطية.

صورة ملونة لعدد ضخم من الناس الباسمين.

تابوتًا خشبيًا أسود اللون.

وقد قمنا بمصادرة هذه الأدلة، وحملناها مع الموقوف إلى (...).

وحرر هذا المحضر بحضور (...)".

الملحق الثالث: "تحقيق":

"- لماذا لم تعد ترد التحية على مقدم الحى؟

....

مسألة تخصك وحدك، أليس كذلك؟

....

ولماذا قطعت صلاتك؟

....

مسألة خاصة أيضًا، أليس كذلك؟

....

والاحتفاظ بالكتب والصور المنوعة والتوابيت فى البيت؟ مسألة خاصة أيضا؟ والفقراء والأغنياء والعقل؟ كلها مسائل خاصة طبعًا؟

....

حتى نحن نعتقلك لأنها مسألة خاصة بنا وحدنا... ها ها ها ... ماذا ترى؟".

الملحق الرابع: مقطع من تقرير سرى:

"ورغم رفضه التكلم عن زعمائه وشركائه فى الفتنة مع مختلف الأساليب التى استعملناها معه، يبقى لدينا دليل قوى على ما أشيع من حمله للأفكار المستوردة، وهو، بالإضافة إلى الكتاب والصور والتابوت الأسود الذى حرمنا صنع أمثاله منذ غادر الروم بلادنا مغادرة نهائية، وحصلنا على حريتنا المطلقة...".

الملحق الأخير: شهادة شخص رفض ذكر اسمه:

"أتوا به ليلاً ولم أر وجهه، لكن جسمه كان منتفخًا. وضعوه فى مخزن الجثث الثلجى وأمرونى بحراسته. حرسته يومين كاملين قبل أن يعودوا ثانية. سألونى: هل تحرك؟ دهشت وقلت: لا. بدوا فزعين رغم تظاهرهم بغير ذلك. وقعوا على الأوراق بسرعة. وقال لهم الطبيب المشرف: ألا تتركونه لطلبة التشريح؟ فقالوا: لا فى انزعاج ظاهر، وأمروا الممرض المساعد بإخراجه، وبسرعة ذهبوا. لم ألمح منه سوى قدميه. كانت أظافرهما مقتلعة، وباطناهما ممزقين. خيل لى أننى لمحت من خلال المزق الزرقاء وسواد الدم المتجمد صفرة السلاميات. خيل لى فقط، لأنه بمجرد إلقائى النظرة ارتدانى غثيان مريع ودوار لم أبرأ منه بعد ....".

الآداب. العدد الثالث. آذار ١٩٨٧, (ص ١٠٢ - ١٠٤)

الأحزان القديمة

محمد المنسى قنديل

الحكاية الخامسة

السندباد

أجراس البصرة تقرع تكريمًا لسندباد.. قاهر البحار والعواصف بعد أن عاد من رحلته السابعة.. لكن الذى يدقها هو أشهر مزايدى السلطنة.. وصوته الأجش يدوى..

اللاأونا.. اللادوى..اللاتروا.

فى ميناء البصرة الواسع ترسو سفينة السندباد.. سفينة وفية.. مخر بها عباب البحر وقهر تشنجات المد والجزر.. تقف مزدانة بالزهور والرياحين تكريمًا لرحلتها الخالدة.. وعلى مقدمتها لافتة صغيرة سوداء مكتوب عليها بالطباشير كلمة واحدة.. "للبيع".

فى الجانب الأيمن يقف سندباد.. وفى الجانب الأيسر يقف البحارة.. فى الوسط يقف تجار السلطنة يتهامسون فى ود.. والمزايد الشهير أمامهم تمامًا.. يدق الجرس ويقسم على إيقاعاته مقاطع الكلمات.

فرصة عظيمة.. أعظم سفينة شهدتها السلطنة.. سفينة سندباد العظيمة.. همهم التجار بصوت مسموع.

سفينة مستهلكة.. نخرها السوس.. يجب أن تفك وتباع أخشابًا بالقطاعى. والسندباد يحدق فى الوجوه كأنما ترتدى أقنعة غريبة.. كأن ما يجرى مجرد لعبة هزلية طال أمدها.. والحارسان -واحد على كل جانب- يمنعان حركته كلما حاول التملص..

نبدأ بأربعمائة دينار.. هه.. من يزيد..

تبرم التجار.. زعق أحدهم

ولا أربعمائة درهم.. ماذا يجدى شراء السوس..

زعق السندباد – السندباد يسب التجار.. رفيقة عمره الغالية. وجدت قبل أن توجد السلطنة.. ووقف – هو خلف دفتها قبل خلق العالم.. زعق فيه المزايد..

– اخرس خالص. دعنا لشغلنا.. [التفت ناحية البحارة.. ..]

هيه.. تقدم "السنان" رئيسهم.. رفيق رحلاته السبعة.. قال..

لا بد من البيع.. نريد مرتباتنا.. دق الجرس.. ثلاثمائة إذن.. مائتين.. سفينة فى حالة جيدة.. ومستعدة للإبحار فى الحال.. قال أحد التجار وكأنه تورط:

مائة وخمسون.. بالله.. هه. دار المزايد ببصره فى الحاضرين.. قال فى أسف.. فقط..

لم يرد أحد.. وافق السنان بهزة من رأسه.. وقع المزايد عقداً باسم التاجر..

كان العبيد قد نزلوا قاع السفينة فى الصباح وأخرجوا محتوياتها. أشار لهم المزايد فأحضروا أمامه أربعة صناديق ضخمة.. والجرس يدق..

الآن جاء دور المحتويات.. كتب السندباد التى جمعها فى كل أسفاره.. مرة أخرى يزعق ولا أحد ينصت. كانت هذه رحلة عمره الحقيقية عندما حلم ذات يوم بجنة الأرض الموعودة.. أحضر كتب الفلسفة من بلاد اليونان.. والحكمة من فارس.. والسحر من الهند والقانون من بلاد الروم.. كتب قديمة صفراء.. لكنها حصيلة آلاف البشر الذين تعذبوا وصلبوا وماتوا..

زعق المزايد.. مائة دينار..

انفجر التجار ضاحكين.. قال أحدهم محاولاً تمالك نفسه..

يا رجل.. هذا مجرد ورق "دشت"..

استطاع السندباد الإفلات من أيدى الحارسين.. توقف أما بحارته القدامى..

أتوسل إليكم.. تذكروا ما فعلناه سويًا.. نحن رفاق العمر..

قال السنان:

كان ذلك قبل أن يصيبك الجنون.. كنا دائمًا نعود بالغنائم والذهب لكنك هذه المرة ملأت السفينة بالتفاهات.

كل مرة كانت زيفًا وهباءً.. رحلتنا الأخيرة.. كانت من أجل الحقيقة.. ألم تفهموا بعد؟..

دق المزايد الجرس.. قال ساخرًا:

الحقيقة بلا قيمة يا سيد.. تمامًا مثل قطرة الماء المالح.. خمسون دينارًا.. ثلاثون دينارًا..

أعاده الحارسان. وافق أحد التجار متبرمًا على شراء الصناديق بعشرة دنانير.. ونجح المزايد البارع فى أن يزيدهم خمسون درهمًا.. تأمل السندباد وجوه بحارته.. ربما للمرة الأولى. رفاق الليالى الصعبة.. جاءوا عبر البلاد البعيدة وربط القدر المجهول خيوط المصائر الرفيعة. عبر المحيط وبحر الظلمات.. والآن تطل من عيونهم نظرات اللامبالاة الباهتة.. الباردة كالموت.. وضع العبيد عدة صناديق ضخمة وأخذوا يخرجون محتوياتها. آلات من الحديد والزجاج غريبة الشكل.. نثروها بلا مبالاة.. آلات لرصد الفلك والنجوم.. أسطرلابات ومزاول.. قياسات للملوحة والأعماق. للحرارة والضغط.. معامل زجاجية كاملة للتقطير. ولتخليق المواد. أنابيق وخزانات خزفية..

والجرس يدق كالنعيق.

فرصة عظيمة.. آلات غريبة.. لزوم الحواة والمشعوذين وكل شطار السلطنة.. تقدم

تاجر وقال بحسم:

اسمع لا تهول.. إنها لا تخرج عن كونها قطعًا من الحديد وسأشتريها بسعر الكيلو.. تن.. تن.. أقمشة غريبة ليست من الصوف ولا من القطن.. تن.. تن.. سوائل ملونة رائحتها نفاذة. هياكل محنطة.. تن.. تن.. نباتات فى علب زجاجية خاصة. ركام هائل من الأشياء التافهة لا تستحق عناء البيع والفصال. هبطت الدنانير إلى الدراهم.. إلى أنصاف الدراهم.. ووجوه البحارة لا تلين.. تن.. تن.. يصيح المزايد..

آخر قطعة.. علبة من القطيفة مطعمة بالفضة..

زعق السندباد.. كلا.. صرخة مبحوحة وجريحة..

دعوها لى.. إنها تخصنى وحدى..

تطلع إليه المزايد بازدراء.. فتحها.. كان بداخلها وردة حمراء جافة ورسالة صغيرة مطوية بعناية.

ألقاهما بلا مبالاة وعرض العلبة للبيع وحاول السندباد الإفلات.. أمسكه أحد الحراس.. أسرع الآخر ودهس الوردة الحمراء الجافة والرسالة المطوية فى الطين..

والسندباد يصرخ ثم يجهش فى بكاء طويل متصل..

..... ورغم ذلك لم تف المزايدات إلا بنصف المتأخر من المرتبات..

ربيع فى الرماد

زكريا تامر

كان فى قديم الزمان مدينة صغيرة، بنيت وسط حقول فسيحة خضراء، يرويها نهر سخى المياه. وكان ناسها جميعًا يحملون فى جيوبهم قطعًا من الورق السميك كتب على كل منها اسم من الأسماء.

كان ناسها مزيجًا من الأغنياء والفقراء، وكان الأغنياء مهذبين لطفاء. يملكون أقنعة بيضاء وأحذية لامعة، ويجيدون الرقص والتحدث بنعومة، ويتقنون الانحناء برشاقة وتقبيل أيدى النساء، وكان أطفالهم ينادون أمهاتهم برقة زائدة: "ماما".

وكان الفقراء يقهقهون بخشونة فى لحظات الفرح، ويكثرون من البصق، ويؤمنون بأنهم سيحلون ضيوفًا وكانوا ينادون أمهاتهم بصوت فظ بصوت ممطوط: "يا أمى".

وكان الأغنياء والفقراء يحترمون الموتى احترامًا شديدًا، فعندما تمر جنازة يتوقف المارة عن السير. ويتألق الحزن والخوف فى عيونهم، ويساهم بعضهم فى حمل نعش الميت المجهول الاسم مسافة غير قصية. ولحظة يفتحون أفواههم لتتلقف اللقمة الأولى من طعامهم، كانوا جميعًا يقولون بخشوع: "بسم الله الرحمن الرحيم". ويتمتمون فى ختام الطعام: "الحمد لله رب العالمين".

وعندما كانت تأثم فتاة ما فى المدينة، يفصل رأسها عن جسدها دون تردد بسكين كبيرة النصل.

وكان العمال يشتغلون ثمانى ساعات فى اليوم. ويتلاقى العشاق خلسة فى عتمة دور السينما، وهناك تتعانق الأيدى بحرارة.

ويدأب الأطباء على إسداء نصائحهم بوقار: "امضغوا الطعام جيداً.. ناموا فى وقت مبكر.. ابتعدوا عن السجائر والخمور".

ويهز الكهول رؤوسهم بحسرة وأسف وهم يغمغمون: "عم الفساد.. المرأة تلبس البنطال.. الابن لا يحترم أباه.. هذه هى العلامات المنذرة بانتهاء حياة العالم".

وكان الأصدقاء يقولون عندما يتقابلون فى بداية النهار: "صباح الخير".

وكان لتلك المدينة، على الرغم من صغرها، شمس تشرق فى وقت معين، ثم تأفل فى وقت معين. وكان لها أيضاً ليل مرصع بنجوم كثيرة العدد، تبهت حالما يبزغ القمر الأبيض.

وكان ثمة رجل له اسم ما يحيا فى هذه المدينة، وجهه جمجمة التصق بعظمها جلد شاحب جاف. وكان يشتهى بضراوة أن يكون زهرة أو عصفوراً أو غمامة تحب السفر، ولم تستطع الكآبة أن تهزمه على الرغم من علمه أنه لن يكون لا زهرة ولا عصفوراً ولا غمامة تحب السفر. ولكنه سئم العيش وحده فى منزل صامت موحش، فصمم فى لحظة من اللحظات الرمادية على شراء امرأة، امرأة تؤنسه وتبدد بصوتها الصدأ المتشبث بأيامه. وقصد الرجل سوق الجوارى، واختار امرأة لها عينان كبيرتان ينتحب فى غوريهما أسى ممتزج بسحر شديد الغموض. ودفع الرجل ثمنها وهو يقول لنفسه: ربما استطاعت أن تقتل القنفذ الباكي فى دمى.

ولم يقل الرجل أى كلمة للمرأة فى أثناء سيرهما فى الطريق، ولكنه عندما وصلا إلى المنزل سألها:

"ما اسمك؟".

فأجابت المرأة بصوت خفيض ناعم مرتعش بعض الشيء: "اسمى ندى".

وكان الرجل قاعداً آنئذ بالقرب من المرأة، واضعًا على ركبتيه يديه الخشنتين اللتين كانتا مرتجفتين، تهدر فى عروقهما دماء وحشية. وتمنى لو كانت المرأة فى تلك اللحظة عارية على شاطئ رملى، تواجه بحرًا أزرق يبلل نهديها بمياهه الساخنة المالحة. وقال بلهجة مضطربة: "من أى بلد أنت؟".

"ليس لى بلد".

فتأملها مليًا، ثم قال: "أنت جميلة".

وكان فمها حيوانًا غامضًا صغيرًا، قرمزى اللون، بدا لعينى الرجل انه فم وحيد بطريقة ما. وتقلصت أصابعه، وست فيها رعدة قاسية وهو يقول بتؤدة: "اسمك جميل أيضًا".

فقالت المرأة وهى تبتسم بغموض: "اسمى الحقيقى شهرزاد".

فهتف الرجل وقد استولت عليه الدهشة: "أأنت شهرزاد؟"

فقالت المرأة: "أنا شهرزاد.. لم يحصدنى الموت..شهريار مات".

قال الرجل: "لم يمت شهريار.. ما زال حيًا".

قالت المرأة: "آه يا مولاى".

"انهارت مملكتى يا شهرزاد".

"افترقنا عن بعضنا".

"تهنا عبر الأرض الكبيرة".

"بحثت عنك فى كل الأمكنة".

"أرغمنى الجوع على البكاء".

"سجنت فى غرفة موصدة الأبواب".

"صرت متسولاً".

"مشيت فى الطرقات وأنا متلفعة بملاءة سوداء".

"حفرت الأرض بأظفارى".

"عشت امرأة وحيدة فى مدن يسكنها الرجال فقط".

"بصق فى وجهى".

"اشترانى رجال يملكون ذهبًا".

"أنا رجل مسكين. لماذا تركتنى يا إلهى؟"

"أواه كم تعذبنا".

"آه كم تعذبنا".

وتعانقا بعنف، وانتحبا طويلاً. وهمس الرجل بصوت متهدج: "أحبك.. أحبك".

فتطلعت إليه بعينيها المبللتين بالدمع، وكانت تصرخ فى أعماقها شهوة مدت إلى لحمه مخالب لم يستطع الإفلات منها، فاحتضن جسد الأنثى بلهفة، وما أن التصق فمه بفمها حتى تناهى إلى مسمعه صراخ آت من الشارع: "هجم الأعداء.. اقتلوا.. اقتلوا.. إلى الحرب".

وتصاعد قرع طبل ذى إيقاع مهيب غاضب لم يقدر الرجل أن يتجاهله، فأبعد عنه جسد الأنثى بحركة صارمة، فصاحت المرأة متوسلة: "لا تتركنى.. لا تحارب.. ابق إلى جانبى".

قال الرجل: "اسكتى.. أزقة المدينة.. أمى تنادينى".

وتناول سيفه المعلق على الحائط، وانحدر إلى الطرقات حيث كان الرجال يتقاتلون فى عتمة المساء. واندفع الرجل إلى قلب المعركة، وشرع يسدد سيفه نحو أى صدر

يجده أمامه. وكان يبتهج كلما انزلق النصل الطويل الصلب مخترقًا اللحم اللين بحركة شرسة ضارية.

وحينما انتهت المعركة، وقف الرجل وقد بلل جسده العرق والدم. وانتابه هلع شديد إذ تبين له أنه الرجل الوحيد الباقى فى قيد الحياة، أما الرجال الآخرون فقد تناثرت جثثهم على إسفلت الشارع أكوامًا من اللحم الممزق، فارتمى على الأرض الدامية وطفق ينتحب بمرارة بينما كانت النيران تلتهم منازل المدينة وقتلاها.

وكف الرجل عن البكاء لحظة اقتربت منه النيران، وسارع إلى الهرب خارج المدينة حيث الحقول الشاسعة، وهناك أبصر المدينة وقد استحالت إلى كتلة ضخمة من نار حمراء متوقدة فى قلب الليل الأسود، فتهالك على الأرض المعشوشبة مستسلمًا لنوم عميق، ولم يستفق إلا عندما أشرقت شمس نهار جديد.

كان السكون مهيمنًا فى الأرجاء كافة، وكانت المدينة كومة كبيرة سوداء يتصاعد منها الدخان. وسمع الرجل صوت بكاء خافت، فأجال نظرته فيما حوله مستطلعًا إلى أن وقعت على فتاة فى مقتبل العمر مرتمية على العشب، فدنا منها وسألها: "لماذا تبكين؟"

-"احترقت المدينة. مات الجميع".

" -إذن لم يبق أحد".

ولم تجب الفتاة وإنما استأنفت نحيبها. فسألها ثانية: "لماذا تبكين؟"

فقالت وهى تخفى وجهها فى راحتيها: "أنا جائعة".

فتركها الرجل، ومضى يبحث عن طعام ما. واغتبط إذ عثر على شجرة تفاح ذات أغصان مثقلة بثمار ناضجة. فاقتطف بعضها، وحمله إلى الفتاة، وأخذ يراقبها بحنو وهى تأكل التفاح بنهم.

وعاوده الحنين إلى أن يكون زهرة أو عصفوراً أو غمامة تحب السفر.

وقال لنفسه متسائلاً: "هل اسم الفتاة شهرزاد؟"

ومسحت الفتاة وجهها بطرف ثوبها، ورمقت الرجل بامتنان عميق.

كان وجهها وديعًا. وتذكر الرجل أيام طفولته الآفلة، وقال بحزن: "إذن لم يبق سوانا من الأحياء؟".

وظلت الفتاة صامتة غير أن شفتيها انفرجتا قليلاً، وشاهد الرجل وردة حمراء، فاقتطفها وقدمها بارتباك إلى الفتاة التى تقبلتها ببسمة خجول، أيقظت الفرح وجعلته يردد فى شرايين الرجل أجمل أغانيه.

وعاون الرجل الفتاة على النهوض، ثم سارا بخطى متمهلة نحو المدينة الميتة السوداء.

وسمعا بغتة عصفوراً يغرد، فتوقفا عن السير، وتلاقت أعينهما فى نظرة طويلة، وخيل إلى الرجل أنه يسمع ضجيج أطفال ممتزجًا بعويل ناء.

وتابع الرجل والفتاة مسيرهما وقد تعانقت يداهما بود وألفة.

وأمامهما كانت الشمس فتية وضّاءة.

الخرزة الزرقاء وعودة جبينة

إميل حبيبى

كان الشبان يعودون من نزهتهم المسائية التقليدية، فى غفلة الليل الأولى، حين أشرفت سيارتنا على مشاحر قريتنا الجليلية. فعبقت رائحة الحطب المكبوت فى المشاحر. فهتفت ضيفتنا:

وصلنا......

وكنت أطلق بوق السيارة لأنبه الشبان العائدين من نزهتهم المسائية، الذين ما كانوا فى حاجة إلى تنبيه ولكننى كنت أطلق البوق إعلانًا عن وصول ضيفتنا.

ها هى تعود إلى قريتها وإلى أمها العجوز المقعدة، بعد غياب كان أطول من عشرين عامًا. ارتحلت مع زوجها وأطفالها إلى لبنان. وها هى تعود، بعد عشرين عامًا، فى طريق الجسر، على النهر المقدس، بإذن أسبوعين زيارة فى بيت أمها...... وسألت:

هل بقيت العين كما بقيت المشاحر؟

بقيت، فى الطرف الآخر من القرية، ولكنها نشفت.

فضحكت ضيفتنا ضحكة حيية، مسموعة لا مرئية، وقالت:

رجعت جبينة...

فجاء دورى كى أضحك، فلم أقو عليه.

هل تعرفون حكاية جبينة، أم طوتها خرائب الدامون وأقرث؟

عن المرأة القروية العاقر، التى كانت تجبّن الجبنة، وتطلب من ربها، ساكن العالى، أن يطعمها بنتًا بيضاء بدرية الوجه مثل قرص الجبنة الذى كان بين يديها.

فأطعمها طفلة كانت تقول للقمر قم حتى أجلس مكانك.

أما "هيجو" فأطلق عليها اسم أزمرالدة. وأما المرأة القروية فسمتها "جبينة". ورعتها ودللتها وألبستها الحرير المطرز وعلقت فى معصمها خرزة زرقاء. وكان رنين خلخالها، فى مشيتها ينبئ العجال عن مقدمها، فيفسح لها الطريق.

ثم -بلا طول سيرة- مثل أزمرالدة، خطفها "النَّوَر. وظلت والدتها تبحث عنها وتبكيها حتى انهدت وانطفأ النور فى عينيها.

أما جبينة فظلت تنتقل من يد سيد إلى آخر حتى انتهى مطافها راعيَة إوز فى حقل أمير فى بلدة بعيدة تفصلها سبعة بحور بسبع سنين عن أمها وأبيها.

وكانت ترعى الإوز وتغنى حزينة وتقول:

يا طيور طايرة

فى الجبال العالية

قولى لأمى وبويا

جبينة الغالية

ترعى وز

وتمشى غز

فى الجبال العالية

وتبكى..

وكان – بلا طول سيرة – أن سمع الأمير الشاب الغناء. فاستوقفه، فانجذب إليه. فعاد فى اليوم التالى، فوقع فى قلبه. وعاد، سبعة أيام، فوقعت فى قلبه، فلم ينم سبع ليال بطولها.

حتى أطلع والدته على أمره. فانتقلت جبينة، زوجة وأميرة، من الحقل إلى القصر.

وعبرت سنة أخرى. فقالت جبينة الأميرة لزوجها الأمير:

البلاد اشتاقت لأهلها.

فحملها على الهودج، بالطيب وبالحرير وبالهدايا، حتى أشرفت على عين القرية. فعطش طفلها فرأت نسوة القرية يتدافعن ويتشاجرن فى باحة عين الماء. فطلبت ماء لطفلها. فأجابتها إحدى النساء: لا ماء فى العين. من يوم ما غابت جبينة نشفت العين!

فقالت لها: عودى تجدى الماء.

وهكذا كان، تدفق الماء الحبيس فى بطن الأرض الكسيرة القلب.

وهمست المرأة فى أذن أختها: رجعت جبينة!

وانتشر الخبر. وتراكضت البنات وتراكض الصبيان: رجعت جبينة!

واندفع صبى إلى عند والدة جبينة، المقعدة الضريرة، مثل عنزة تطاولت عليها. وصاح حتى تسمعه وكان يلهث حتى تصدقه: ستى. ستى. رجعت جبينة.

فلم تصدقه...

فعاد إلى هودج جبينة مغلوبًا على أمره. فأعطته الخرزة الزرقاء،بعقدها الذى كان يطوق معصمها الصغير. وقالت: قل لأم جبينة هذه من جبينة.

فوضعها بين يديها. فشمت رائحتها. فمسحتها بعينيها، ففاضت دموعها.

فرجع النور إليهما.

ثم كان اللقاء.

ولكننى قلت لضيفتنا:

الهودج الآلى يدخل القرية الآن. فهل تفيض الماء من العين؟

فابتسمت ضيفتنا ابتسامة غير مسموعة وغير مرئية.

ودخلنا أزقة القرية. فسألتها أن ترشدنى إلى بيت والدتها، إذا كانت لا تزال تتذكر.

وقد فعلت.

وكنت أصعد بالسيارة فى زقاق ضيق وهى ترشدنى. ثم سمرتنى فى مكانى حين هتفت فجأة:

احذر الحفرة إلى يسارك فى أول الزقاق التالى.

لأن الحفرة كانت هناك، فى المكان الذى توقعته جبينة.

وانتبهت إلى دهشتى فقالت:

لا.. لم يبق كل شىء على حاله. ها نحن شخنا، والعقود شاخت، ولكن الأولاد يملؤون السهل والجبل. لا أعرفهم ولا يعرفوننى. ولكننى أعتقد أنهم يعرفون أن أمى المقعدة لها بنت فى الخارج.

وهذا أيضًا كان صحيحًا. فما إن وصلنا أمام دكان تحته بيت والدتها. وكان شاب يهم بإقفال الدكان. ورآنا، غرباء، وامرأة غريبة، فى ثياب مدنية عصرية. تنزل فى هذه الساعة المتأخرة فى هذا الزقاق المخنوق. حتى اندفع نحونا. ولا أعتقد أننى أخبرته بهوية السيدة الغريبة. فإنه بمفرده بدأ يدور على نفسه وينادى جيرانه: رجعت بنت فلانة، رجعت بنت فلانة.

وتراكضت الجارات يستقبلنها. ورأيت العجوز المقعدة، فى أسفل الدرج، تقف على

رجليـهـا. وكـانت تحـاول أن تسـمـع، وتحـاول أن ترى، وتحـاول أن تفـهـم، وقـالوا: هـذه والدتـهـا. وكـان الظـلام دامسًا، وكان الرجال يتصـايحـون يطلبـون من النسوة إحضـار اللوكس.

وكانت العجوز واقفة على رجليها فى أسف الدرج تبتسم ابتسامة لم أر مثلها فى حياتى، أشبه بآثار موج رمل على شاطئ فى ساعة الجزر.

وبين الضـوضـاء تناهت إلينا زغرودة، مع "آييـهـا"، أوقفت كل حركة، وكتمت كل صوت.

كانت الأم تزغرد.

ولكننا لم نفهم من أبياتها شيئًا. وقد لا نكون سمعنا من زغرودتها غير حفيف الشفتين. ولكننى رأيت فوق شفتيها صمدة عروس وهى تتجلى.

ثم كان اللقاء.

وكنا لا نزال نعيد الأم العجوز إلى فراشها، حين دفعتنا جانبًا. واندفعت كاللبؤة نحو صندوق خشبى عتيق. وفتحت الغطاء ونبشت فيه، ثم أخذت تخرج ثيابًا قديمة لطفلة فى السابعة أو الثامنة من عمرها، وهمس بصوت مبحوح:

أبوك، الله يرحمه، كان دائمًا يقول إنه لو احتفظت بهذه الخرزة لما حدث ما حدث. إلبسيها ولا تخلعيها أبدًا.

وحين ودعت ضيفتنا، وقد عادت إلى أمها، قالت لى فى استحياء:

أما جبينة الجديدة فلم تكن هى التى احتفظت بالخرزة الزرقاء.

فقلت لها:

طريقى على عين الماء فى الطرف الآخر من القرية، سأمر عليها، لعلها الآن

فاضت بالماء. وعبرت على عين الماء ورفعت يدى محييًا. ما كان أحد يرانى، فلم لا أحيى عين الماء؟

أما الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدب فيه، فأجلته إلى يوم آخر.

بقرة اليتامى

محمود شقير

كانت أذناه متهدلتين وهو يجوس بفتور أرض الجنينة، وكان يقبض بوهن على أنبوب المطاط الطويل، والماء يتدفق فى أنين منسرباً تحت سيقان الورود الطرية.. وكان بين الفينة والأخرى، ينظر من زاوية عينه إلى الشرفة: ربما تنام الآن فى سريرها كالبقرة الهولندية، فهى تظل نائمة حتى الضحى العالى.. وحينما تنهض، تطل عليه بجسدها الساخن، وتراقبه بشكل استفزازى، فما أن يتوانى حتى تنتهره بعنف، وتتهور فى شتمه.. ومن ثم تتوعده:

غصة تصيبك.. سوف نطردك.

كانت خواطره تتسلل فى بلاده. وسمع جلبة خافتة تنبعث من الشرفة، وأجفل.. وكان الكلب يبصبص بذنبه هناك.. أفلت الأنبوب، فسقط من يده متلوياً.. وفتح ساقيه المشمرتين.. ومد عنقه إلى الأمام، ووضع أرنبة أنفه بين إصبعيه وأخذ يتمخط فوق الأرض فى تلذذ.. وفجأة انتهره صوت:

وانتفض مذعوراً . وكانت تنتصب كأفعى سامة.. قال فى توسل:

وحياة أولادى.. من الصبح ما هدأت.. أنظف وأسقى الجنينة وأقلم الورد.

وحدقت فيه بتمعن.. وكانت نظراتها تخفى أمراً مبهماً.. واندارت منصرفة وهى تحمحم: فلاح مصدئ. دائماً تسعل. قبض على الأنبوب بيد مرتجفة، وأدار الصنبور.. واندفع الماء محتدماً.. وحدق الفلاح نحو الشرفة فى حقد وتمتم:

الله يقهرك يا عائبة.. صرت مصدئ فى نظرك؟

وداوم على عمله، بينما كانت حرارة الشمس تنس داخل جمجمته.. ومنذ أن بدأ العمل فى المدينة، والناس لا ينادونه إلا يا فلاح.. والحال فى القرية غير هذا.. فمنذ شبابه وهم ينادونه: أبو إسماعيل.. وكان يحس بالفخر ويزهو حينما ينطلق متخطراً بقنبازه الروزه فى أزقة القرية، وكوفيته تهفهف فوق كتفيه، وعقاله الأسود يميل عن رأسه.. بينما غرة من الشعر تنفلت من تحت الكوفية.. وكان ياما يدبك ويغنى فى الأعراس.ز وكل البنات الحلوات كن يحسدن عزيزة، لأنه ظفرت به زوجًا.. وفى الحقول، ما كان أحد يشتغل قدره.. وياما تحدث عنه شباب البلد.. هذا ما شاء الله مثل الجمل، يرفع كيس القمح مثلما ترفع (القرطلة).. لكن المحل أكل وجه الأرض.. وما عاد فى القرية عمل. وحينما قرر أن يسافر إلى المدينة البعيدة كى يعمل فيها، رافقه بعض شباب البلد.. ورغم أنهم كانوا فى مثل عمره، إلا أنهم كانوا ينادونه دائمًا: أبو اسماعيل. وعزيزه، يا سلام لأى حد بكت.. وكانت تنوى أن تمنعه من مغادرة القرية.. فالمدينة بعيدة، وشيوخ القرية يقولون: من يذهب يخرب، ويترك زوجته وينسى أولاده.. ولم يطمئن بال عزيزة، إلا حينما أكد لها بأنه لن يتركها، ولن يجعل المدينة تفسده وفعلاً وفى بوعده.. وكان يأتى إلى القرية مرة كل أسبوعين أو ثلاثة.. وعلى المصطبة، فى الليل.. كانت الأسرة تتحلق.. وكانت عزيزة تلح عليه أن يحدثها عن المدينة، وعما فيها من عجائب وحكايات.. وكان الشك يتخفى فى ثنايا إلحاحها.. ولكن عينيه كانتا تغيمان وكان يبدو عليه الهمّ، فيهز رأسه ويقول بصوت خافت:

حياة كلها شقاء.. والله نعمل من الصبح إلى المساء، مثل الدواب.

وألا يقولون أن المدينة كلها راحة وهناء.

الراحة والهناء لأصحابها يا عزيزة.. نحن علينا أن نبنى عمارات فقط.

طيب.. وأنتم تشتغلون فى الحقول كنتم تذوقون المر.

صحيح.. ولكن فى المدينة عمال يحكون كلام عجيب.. يجعلنا نتسخط.

وتهز عزيزة رأسها فى شفقة. ويقرقر الشاى المتدفق من الإبريق فى الكوب.. وينتفض إسماعيل.

أمى.. بالله احكى لنا حكاية. وتتجاهله.. ولكنه يلح عليها وهو يتمسّح بها كالقط:

بحياتك.. احكى.. احكى لنا بقرة اليتامى.

أوه يا إسماعيل.. تلفنا ونحن نحكيها.

والله إنها حلوة.. احكيها بالله ويحس أبو إسماعيل بنشوة.. وتداعبه فكرة:

إسماعيل، احكيها أنت.. وأنا وأمك نسمع.

ضحك إسماعيل بدلال.. وأخفى وجهه:

لا والله.. أنا لن أحكى.

خذ قرش واحكيها.

قال إسماعيل بتردد وحياء:

كان فى يوم من الأيام.. أولاد يتامى ولهم بقرة.

أيوه.

أمى.. احكى أنت. والله لن أحكى.

أى لا.. أبوك لن يقول عنك شاطر.

فى يوم، الأغنياء قالوا نريد أن نذبح بقرة اليتامى.

وبعدين؟

وبعدين، لما اليتامى سمعوا صاروا يبكون.. وقام الأغنياء، وصاروا يطاردون البقرة.. وهربت وتعبوا لما أمسكوها.. وعند الذبح اليتامى قالوا وهم يبكون: يا رب

اجعلها لا تنذبح.. وتعب الأغنياء وهم يحزون رقبتها.. وهجموا على اليتامى، وضربوهم.. وخلوهم يقولون: انذبحى يا بقرتنا.. وذبحوها فانذبحت. وعندما أكلوها ما قدروا يمضغون لحمها.. وقام الأغنياء وضربوهم.. فقال اليتامى: يا بقرتنا كونى طرية تحت أسنانهم. فأكلوها وكار الطير وتتمسون بالخير.

ونهض أبو إسماعيل ضاحكًا وفر إلى داخل البيت. ضحكت أمه وقالت:

ما عرفت تحكيها بالمضبوط. وكان أبو إسماعيل شاردًا يحدق فى النجوم البعيدة.

وجاء الصوت المتوعد ثانية.. وكان يلجلج فى عنف:

نعسان.. تريد سرير.. انقلع إلى بلدك ونام.. والله سوف أجعله يطردك اليوم. وفتح ذراعيه متوسلاً.. وأضافت:

عجوز تالف.. سوف نحضر فلاح قوى.. ما عدت تنفع.. الجنينة ضاعت من تحت يديك.

وكانت الأصباغ تملأ وجهها.. وجسدها الفائر يكاد ينز من ملابسها الضيقة.. وعادت إلى الداخل تغنى بصوت حاد.. وفرك أبو إسماعيل عينيه. ونظر بدون اكتراث إلى قدميه الغارزتين فى الطين:

الله يخونك.. دمك فائر.. وما عدت أقدر أطفى حرارته.

وقرر أن يصب وجدانه فى العمل فلا يترك لخواطره فرصة لإشغاله.. وكان ينظر صوب حوض فى طرف الجنينة، تنمو فيه زهور صغيرة..

اليوم سوف أقلع الزهور وأوزعها على الجنينة.. وطوى الأنبوب، ووضعه فى عناية قرب السور، وحدق فيه يتأمل.. وكان هرمًا تملؤه النتوءات.. لقد صاحبه سنوات طوالاً.. وها هو يتكوم الآن كجلد حية مهترئ حينما بدأ عمله فى هذه الجنينة، كان فى عز الشباب، وكان ساعداه مجدولين كسلاسل الحديد.. وقد حسده أهل البلد، حينما ترك عمله فى البنايات، واستقر فى الجنينة.. وهم يقولون: إن من يشتغل بستانيًا أو خادمًا

فى مطعم أو مقهى، فإن الله أطل عليه وانفتح له باب السماء.. وكانت ربة البيت تطعم أبو إسماعيل طعامًا لم يذقه من قبل، وتعتنى به أكثر من اللازم.. وما كان يستطيع تفسير ذلك فى أول الأمر.. فحينما كانت تناغيه من الشرفة وتضحك له، كان يظن أنها تسخر منه.. إلى أن جاء يوم: الدنيا فى عز الضحى.. والحر يدب خفية فى الأبدان.. وأبو إسماعيل فى الجنينة،يقبض بكلتا يديه على أنبوب المطاط، والماء يندفع منه صافيًا موشوشًا.. وربة البيت تقف فى الشرفة، وتتكئ على ذراعين عاريتين كأنهما سمكتان.. وكانت تتبرم قلقة وكأنها تهم بالحديث.. وكان أبو إسماعيل منهمكًا فى سقى الأرض الحمراء الملتهبة. قالت فى صوت ناعس: - برافو يا فلاح.. أنت شاطر فى سقى الجنينة.

ورد دون اكتراث:

لقمة العيش تعلم كل شىء.

وغاظها بروده.. وحاولت أن تجر رجله إلى الحديث:

ولكنك رائع.. هل عندكم جنينة؟؟

ونخر كأنه ثور.. وقال بصوت لاذع:

أمام بيتنا حوش كله أوساخ.

وأطلقت ضحكة رنانة كأنها تود أن تشعره بأنه تستملح حديثه.. وكانت قناة عميقة ناصعة تطل من صدرها نصف العارى.. وقالت:

كل شىء يحتاج إلى الماء حتى الجنينة. قال بغباء:

وأنا أحب أن أسقى الجنينة. وبالأخص عندما تكون الأرض حارة.

لماذا يا فلاح؟

لأنها تمتص الماء بنهم بينما يتصاعد طشيش عذب.

ضحكت بفجور وقالت:

أنت سافل يا فلاح.

وأحس بالحنق، وداهمته رغبة فى أن يبصق عليها: الملعونة.. تسخر منه دائمًا وتثقل دمها عليه.. ماذا لو سمع أهل بلده أن حرمة تستخف عقله ولكنه خشى أن ينقطع رزقه.. فطرد خواطره.. ورفع عينيه صوبها وأثارته صفحة صدرها الناصعة.. وحاول أن يرمى عينيه فى الأرض، ولكنه ما استطاع.. وكانت عيناها تمدان إليه حبالاً من الرغبة.. وفكر: هذه سيدة "كُبار" لا أطمع فيها، ولا ترضى بفلاح مثلى.. وسقط الأنبوب من يده.. والماء يشخب فى صخب.. وكان منشدهًا.. ولاحت على شفتيها بسمة جنسية.. ولا يدرى إن كانت قد نادته أو لا.. ولكنه سمع صوتًا متهدجًا يقول من مكان ما:

تعال يا فلاح.. ادخل.

وكان الماء يتدفق عبر الأنبوب، فيغمر أرض الجنينة الملتهبة. وارتعد. وأرسل نظرات متلصصة نحو الشرفة.. ولم تكن هناك.. وحدق فى الأنبوب الهرم فى حزن.. وانصرف بخطوات متثاقلة إلى حوض الزهور.. وأخذ يقلعها ليزرعها فى الأماكن المخصصة لها.. وأطلت ربة البيت من الشرفة بحذر.. وكانت تراقبه وهو يقلع الزهور.. واندفعت خارج الشرفة تصيح فيه بصوت مدو.. وأصابه الذهول.. وانفتحت عيناه تدلى فكه السفلى.. وكانت تزمجر:

يا تيس.. من أمرك تخلعها.. مين؟

يا معلمتى.. أريد أن أزرعها فى الجنينة.

هذه شتلات صغيرة يا مجنون.. تموت إذا خلعتها الآن.. تموت.

يا معلمتى.. لن تموت بإذن الله توكلى على الله.

علمك دوار.. والله لن تظل هنا انصرف مالك عمل عندنا .

أترجاك.. أولادى بالقلة.. أطنب عليك.

امش.. تقلع.

وأقعى خارج الباب كالكلب.. ومنذ أن بدأ يعمل فى الجنينة وهو قانع، هادئ

البـال، وعلى قـدر فـراشـه كـان يمـد رجليـه.. وفكر فـى انتظار رب البيت.. ولكن اليـأس غلبه.. فالأمر لها.. ورب البيت لن يعيده إلى الجنينة.

وفى ليل القرية.. كانت الكلاب تنبح بحزن.. وكانت الأسـرة تتحلق فـى وجـوم فـوق المصطبة.. وكـان أبو إسـمـاعـيل يحكى بقـرة اليتـامى فى لوعة.. وأولاده يصـغـون فى غرابة:

كانت لليتامى بقرة.. أمسكها الأغنياء وذبحوها وسلخوها.. و.. قاطعه أحد أطفاله بحماس:

لا يا أبى.. حاولوا أن يمسكوها. وتمنى اليتامى: يا رب لا تجعلهم يمسكونها.

وانتفض الأب:

لا.. أمسكوها وذبحوها وسلخوها وأكلوها وناموا مبسوطين.

وامتعض الأطفال.. وناموا يحلمون ببقرة ذات قرون صلبة كالرماح.. تعدو فى جموح ثائر عبر الحقول.. بينما تندحر بعيداً من حولها الذئاب.

هزيمة أبو زيد

حسن محسب

ضربة فأس.. وينتهي كل شيء.. لكن أبو زيد يرتعد.. والسبع المنقوش على ذراعه الأيمن يرتعش.. ونشع العرق يبلل شاربه.. وغراب ينعق.. ويلتقط دودة ثم يلفظها ويرفرف بجناحه.. وظله في مياه السقى.. يبدو كئيباً.

أبو زيد ينظر إلى فأسه، والسبع يرتعش على ذراعه.. وعيناه تبحثان عن حدود أرض التفتيش ولا تلتقى إلا بأشجار الجزوورينا الصامتة تحت لهب الشمس..

وقبل أن تعود نظراته إلى فأسه.. صدمتها "كارتة" الناظر عائدة من بيوت الإدارة إلى الدوار.. وفجأة يهدأ السبع على ذراعه.. ويكف عن الارتعاش.. فهو لن يرى الناظر إلا غداً.. واستطاع أن يقف أخيراً على قدميه.. وانحنى يلتقط فأسه.. فطقطقت عظام ظهره وانحبست آهة حزينة في حلقه الجاف.

سار أبو زيد على جسر المسقى وفأسه معلقة في ذراعيه المعقودتين خلف ظهره.. وحاول أن يعرف لماذا حقاً يمنعونه من جنى قطنه.. لقد حاول كثيراً أن يعزى نفسه بأنه ليس وحده في المشكلة.. لكنه مع ذلك لم يستطع أن يريح نفسه من الهم..

وأمس قالت زوجته وهيبة.. أتبكى كالنساء يا "أبو زيد"؟.. وبكت طفلته.. ونهنهت ابنته فمسح دموعه بظهر يده وقال: ما العبارة يا أولاد؟.. خربت الذمم.. والشيخ عبد الملك يدعو على منبر المسجد.. حفظ الله الأميرة.." ووضعت زوجته وهيبة رغيفاً وحفنة من المش كالبقعة على جزء من رغيف آخر.. وقالت: العقل والدين يا أبو زيد.. وقالت

ابنته زينب وهى تعبث فى ضفيرتها واحمرار يوم عينيها: ست سنين.. ست سنين..؟ ثم أخفت وجهها فى طرف ثوبها الدمور تشهق. وملأ أبو زيد فمه بلقمة من الرغيف وبلعها برشفة كبيرة من كوز الصفيح الذى ملأته وهيبة من البلاص..

قفزت ضفدعة بين قدمى "أبو زيد".. وهو يعمل إلى النهاية فى المسقى.. وارتمى بجوار مدار الساقية.

وقال دياب: العبد فى التفكير.. والرب فى التدبير.. ولم يجب أبو زيد.. ورأسه ثقيلة على فأسه.. وعيناه فى نظرة غبية تحدق فى فروع شجرة الجميز.

وضرب دياب الجاموسة والبقرة بالفرقلة ضربة خفيفة.. فارتفع أنين الساقية قليلاً.. وعاد دياب يقول: من افترى على الله.. وتمنى أبو زيد لو ابتسم.. فقد ذكره دياب بالشيخ عبد الملك.. فوق منبر المسجد.. وهو يدعو.. حفظ الله الأميرة.

أبو زيد يعلم أن الناس فى التفتيش يعرفون أن الشيخ عبد الملك.. فوق منبر المسجد.. وهو يدعو.. حفظ الله الأميرة.. أبو زيد يعلم أن الناس فى التفتيش يعرفون أن الشيخ عبد الملك يتغدى ويتعشى كل يوم فى مضيفة التفتيش.. دع الملك للمالك.. وفرقعت الفرقلة على جلد الجاموسة.. ثم جلس دياب بجوار "أبو زيد".. وخلع طاقيته الصوف ثم كبسها فوق رأسه.. وقال نذر علىّ.. والنذر دين أوفى به.. يا "أبو زيد" لو الأرض أرضى لاترك القطن كله للناس...

ويصق أبو زيد.. ومسح فمه بظاهر يده.. فلسعت رأس السبع على ذراعه. وسأله دياب: وزينب يا "أبو زيد".. لن تتزوج يونس وست سنين عمر طويل.. وهمس أبو زيد ست سنين.. ويونس وزينب مخطوبين.. ثم جلس القرفصاء.. وأسند ذقنه فوق راحتيه وأخذ يحدق فى أرض القطن الواسطة.. ولهثت أنفاسه وقال: فدادين كثيرة يا دياب.. زرعناها ونقينا اللطع والدودة من ورق القطن عن نور الفوانيس والكلوبات.. وطاب المحصول.. ويضحك علينا الناظر ويمنعنا من جمع القطن.. وزينب ويونس مخطوبين من ست سنين..

وخرجت آهة حزينة من حلقه.. ولكنها ذابت مع قرقعة الفرقلة ودياب يضرب الجاموسة.. والساقية تدور ببطء شحيح..

ومرة أخرى.. نعق غراب فى طرف فرع.. والحر ما زال يخنق الأنفاس.. ولا نسمة هواء تخفف من هموم "أبو زيد".

ضربة فأس وينتهى كل شىء.

وضربت زوجته وهيبة صدرها فى هلع: أجننت يا "أبو زيد".. ترمى نفسك فى النار.. ما يسرى على التفتيش يسرى علينا.. وزينب تخفى وجهها فى ذيل جلبابها وتفرغ أنفها.. يونس لم يتردد عليهم منذ شهور.. وزملاؤه.. منهم من هاجر إلى المدينة وعمل فى ورشة.. وعاد ليتزوج..

ضربة فأس تريح الناس.

يا"بو زيد" اعقل.

قطننا يا وهيبة.

التفتيش تسنده الحكومة يا "بو زيد".

والعمل يا ناس.

ما باليد حيلة..

يأخذون المحصول كله.. والنهاية يركبنى الدين.. أهذا كلام يا ناس؟.

الصبر يا"بو زيد"..

ضربة فأس تريحنى أنا..

وخرج أبو زيد يحمل فأسه.. مبكرًا.. واقترب من أرض القطن.. ولكن أبو عطية الغفير منعه وهدده بالضرب والسجن فى الدوار مثل عويس بن الزناتى....

وابتعد أبو زيد.. لكنه لم يستطع أن يبتعد كثيراً، فجلس على جسر المسقى.. مرت أمامه "كارتة" الناظر.. والتقت عيناه بعينيه وارتعش السبع على ذراعه.. إنه لم يكن يعرف أن الناظر سمين إلى هذا الحد...

ومرت "الكارتة".. وابتعدت.. عدة مرات مرت أمامة.. وهو عاجز عن الحركة.. وحاول أن يقارن بين الناظر السمين وبين جاموسته الهزيلة التى باعها ليسدد ديون القطن فى الموسم الماضى. وأخيراً عادت "الكارتة" بعد أن أوصلت الناظر إلى بيته فى إدارة التفتيش....

لا أمل يا "بو زيد"..

قالها دياب ومضى يستحث الجاموسة والبقرة ويدور خلفها على مدار الساقية.. وزينب سيتركها يونس ويهاجر... وقد يعود ليتزوج غيرها....

ونعق الغراب..

فى اليوم التالى عجز أبو زيد عن حمل فأسه.. ولم يستطع الخروج من داره.... فجلس القرفصاء وأسند ظهره إلى البلاص...

ودخل يونس.. فشهقت زينب وهرولت إلى الزريبة الخالية من الماشية، ورحبت أمها بيونس وناداه أبو زيد ليجلس بجواره. وقال يونس إنه سيسافر إلى المدينة.... ولم يجب أبو زيد.. وقالت وهيبة:

– الغربة صعبة يا يونس..

وتنهد يونس وهرش رأسه وانشغل فى طاقيته... ثم قال: ست سنين و.... صمت محرجاً.. وقال أبو زيد بعد وقت:

– لا عيش لنا هنا يا ولدى.. نرحل... نهاجر...... قالها يونس بحماس واندفاع.. إلى أين يا يونس؟..

– بلاد الله واسعة. مسعود وعبد الحفيظ هاجروا يا يونس..

– أعرف أنهم عادوا أكثر فقراً وغلباً..

– أنت تعرف يا يونس..

ولفهم الصمت.. وطن الذباب.. وتلصصت زينب ورمت بنظرة وجلة من خلف باب الزريبة.. وهالها أن يونس قد عزل وضمر جسمه..

قال لى دياب.. لو أنه ملك التفتيش لترك لنا القطن كله..

وابتسم يونس، وراح يعبث فى أرض الفناء بطرف عصاه.. وقالت وهيبة:

حلم جائع يا "بو زيد".. وقال يونس

كانت أمى تقول لو أنها ملكت أرض التفتيش لوزعتها على الناس بدون ثمن......

وقال أبو زيد: الغفير منعنى من نزول أرض القطن.

وقال يونس: سيحضرون ويجنون القطن....

وقالت وهيبة: وسيأخذونه إلى المخازن ويبيعونه.....

وقال أبو زيد: وفى النهاية أصبح مديناً....

وقال يونس: ولن أتزوج هذا العام أيضاً...؟.. ونهض واقفاً: قلت أسافر... أهاجر...

وردت وهيبة: الغربة صعبة يا ولدى.. وبكت زينب خلف باب الزريبة. وقال أبو زيد: لماذا لا نجمع القطن بأنفسنا؟ وقال يونس: التفتيش لا يأمنك على حقه.

وحقى أنا؟..

قالها أبو زيد وأخفى وجهه الممصوص فى راحته وهرة البكاء.

أتبكى يا رجل؟ قالتها وهيبة وراحت تنتحب فى أسى.

الدور كلها فى مأتم.. قالها يونس وخرج. ومن خلف جدار الزريبة حاولت زينب أن تلقى نظرة على يونس، ولكنه كان قد غاب فى منحنى الزقاق.

فى المساء كان نصف المزارعين فى التفتيش سجناء فى الدوار.. وأكياس القطن تدخل المخازن.. وقال القبانى وهو يزن كيساً: قنطار ونصف....

وقال الناظر: قنطار واحد فقط.. افهم عملك وافتح عينك..

ثم هز كرباجه.. مهدداً.. فارتبك القبانى.. على المصطبة قال دياب: الصبر حلو يا يونس.. وقال يونس: سأهاجر من التفتيش.. وقال دياب: الغربة صعبة يا يونس وزينب بنت حلال..

ومر عليهما الشيخ عبد الله واعظ التفتيش، فهرول إليه يونس وقبل يديه وقال: كلم الناظر..

كلمه انت.. ومضى الشيخ عبد الملك فى طريقة مردداً: حفظ الله الأميرة...

وعاد يونس يجلس على المصطبة.. وقال دياب: كان عمر بن الخطاب يمر على الرعية...

وقال يونس: وكان أبو زيد يا دياب فارس زمانه..

وقال دياب: والأميرة تأتى كل شهر وتركب الحصان الأشهب.

وقال يونس: وتنام مع الناظر..

وقال دياب: يقولون إنها حلوة يا يونس. ألم ترها يا دياب؟.. أخاف أن أنظر إليها يا يونس..

وأقبلت زوجة دياب وقالت والدموع تسيل على وجهها البارز العظام: أبى سجين

فى الدوار يا دياب..

وقال دياب: ربنا موجود يا أم العيال..

وقال دياب: أرمى بروحى فى النار يا ناس..

وبكت أم العيال.. ودخلت الدار.. وصمت دياب فقام يونس يتسكع فى التفتيش.

قالت زينب: متى نرحل يا أبى؟

وقال أبو زيد: قبل طلوع الشمس يا زينب..

وانشغلت وهيبة وابنتها فى جمع حاجياتهم فى صرة وقفة....

وانكمشت الابنة الصغيرة بجوار والدها. وقال أبو زيد لنفسه: سيقول الناس أنى جبان.. وتعلقت عيناه بفأسه فى ركن الدار..

ضربة فأس وينتهى كل شىء...

وبكت الطفلة...

أشرب يا أبى..

ورفع كوز الصفيح وسقاها فنامت وأصابعها تداعب وشم السبع.. هرب الجبان... سيقولنها دياب.. واهتز السبع على ذراعه.. وقالت زينب: ويونس يا أمى..

وقالت وهيبة: ربنا يعوض عليكى يا زينب.. وصمتت زينب.. ثم خرجت.. ولم تنادها أمها...

ورآها أبو زيد.. وعرف أنها ذاهبة إلى يونس.. وخاف أن ينظر إلى فأسه.

وكان الندى يبلل أطراف الحلفاء والحشائش الأخرى على طول الترعة.. ونسمات الفجر ترطب وجوه الرجلين والأم وابنتها... وهم يسيرون بحذاء الترعة فى صمت..

توقفوا عند شريط قطار الدلتا.. وأخذوا يحدقون فى القطار الذى ملا دخانه وصفيره جو الصباح، من حولهم.. بسحابة أقلقتهم.. وقال يونس: الأميرة جعلت القطار يمر على التفتيش..

وقال أبو زيد: وهدمت المحطة لأنها فى أرضها.. وقالت وهيبة: هموا قبل حرارة الظهر.. وقال يونس: المشوار طويل.. وظل أبو زيد صامتًا، ويده قابضة على فأسه التى حملها على كتفه..

سالت حبات العرق على ساقى زينب فرفعت ذيل جلبابها قليلاً فظهرت كرانيش سروالها الباهت.. وقالت أمها: يونس معنا يا بنت.

فأرخت زينب ذيل جلبابها وتنهدت. ارتفعت الشمس... وسخن تراب الطريق.....

فسارت الطفلة على حشائش جسر الترعة.. ثم بكت عندما دخلت قدمها شوكة... فحملها يونس وسار بجوار زينب.. تأخرت وهيبة حتى لحق بها زوجها. قالت: تلك يا رجل.

فتنهد أبو زيد وقال: لا إله إلا الله.

وقالت وهيبة: المكتوب على الجبين.

وقال يونس: سنتزوج يا زينب.

وقالت زينب: ونستريح يا يونس.

عند شجرة جميز، جلسوا يمسحون العرق والتراب عن وجوههم. وأعدت زينب مع أمها طعامًا للعشاء. ولم يأكل أبو زيد......

ذسنعمل فى تفتيش آخر.

وقال يونس: صاحبه راجل طيب... فهو حاج لبيت الله.

وقال أبو زيد: سنأخذ أجرًا يا يونس.

وقال يونس: يمكننا أن نحتفظ بجزء من الأجر، وابتسم أبو زيد وقال: هل نستطيع ذلك؟ ثم ضرب يونس على كتفه وقال: لو حدث هذا فسنعود إلى التفتيش مرة ونشترى فدانًا منه ونزرعه.

وضحك يونس.. وقال: ليس بعيدًا على الله، وشرد أبو زيد مع الحلم والأمل....

وراح يتحدث بلا كآبة: سنمسك يدنا فى المصاريف، ونجمع المال ونعود لنشترى فدانًا فى التفتيش ونشترى.... ونزرعه... وسأخرج لسانى للناظر. وقال يونس: وللأميرة وضحك أبو زيد حتى ملأت الدموع عينيه.. وقال يونس: سنزرع الفدان قطنًا ونحتفظ بثمنه ونشترى فدانًا آخر؟

وقال أبو زيد: سنربى عجلين وخروفين.... وتربى زينب بعض الكتاكيت والبط ثم نبيعها وتتزوج أنت وزينب بثمنها. فصاح يونس: أتؤجل زواجى إلى.....؟

لا.. لا أستطيع أن أصبر ست سنين أخرى. فقال أبو زيد: وهل سنملك فدانًا بعد ست سنين؟. ولفهما صمت حزين... وارتفع صرير بعض صراصير الليل.... عند شاطئ الترعة... وقال أبو زيد أخيرًا: لو أن التفتيش أعطانى حقى....

وقال يونس: لو أن أبى لم يمت. وقال أبو زيد: ألا نستطيع شراء الفدان قبل ست سنين؟ وقال يونس: الله أعلم.

وتساءل أبو زيد: هل صاحب التفتيش الجديد..... حج لبيت الله حقًا؟..... وقال يونس: سمعت هذا. وقال أبو زيد: الشيخ عبد الملك يقف على منبر المسجد ويدعو بالستر للأميرة والناظر. ولكن من يدرى؟

وتثاءب يونس. وقال: الصباح رباح.... ونام الجميع.... ما عدا أبو زيد..... ظل ساهرًا... عند شاطئ الترعة... فقد كان مشغولاً لا بعملية حسابية أربكته. إنه يبحث

عن وسيلة لاختصار السنوات الست: يونس سيأخذ ريالاً وزينب ريالاً، وكذلك هو ووهيبة... والطفلة... ليتها تستطيع عمل شيء. ولن يصرفوا شيئًا... سيمسكون عمل شيء.. ولن يصرفوا سيمسكوا أيديهم تمامًا.. و.. توقف تفكيره فجأة.. وتساءل:

هل خلا قلب الناظر من الرحمة... الأرض أرض الأميرة... والأميرة لا تأتى إلا مرة كل شهر والناظر... يمنعنى من جمع القطن ويسجن الأنفار فى الدوار... يقولون أن ينام مع الأميرة.... أعوذ بالله من الشيطان.... أنجاس.... وبصق أبو زيد....آه.. لو كان صاحب التفتيش الجديد حاجًا لبيت الله فعلاً.......؟

ومن قارب فى الترعة... ورأى أبو زيد صاحبه يطرح شباكه فى الماء. ثم يجذبها.... وكانت خالية من السمك.... فأغمض عينيه... وراح يحسب يوميتهم خلال ست سنين فى تفتيش الحاج لكنه أخطأ فى الحساب... فهمس: كان أبى يحسب أجره لعشرة أعوام مقدمًا فى تفتيش الأميرة دون أن يخطئ.

فى الصباح... سار الركب... بحذاء الترعة الممتدة إلى ما هو أبعد من مدد الشوف... فى اليوم الرابع... تورمت أقدام زينب والطفلة... وقال يونس أنه تعب.

وبكت الطفلة ثم طلبت ماء لتشرب، فأخذتها أمها إلى الترعة، وراحت تسقيها براحتيها حتى هدأت... وقال أبو زيد أنه لا يستطيع السير بعد ذلك.

ومر بهم رجل عجوز يركب دراجة فسأله يونس عن تفتيش الحاج. فقال الرجل ببلاهة: تفتيش الحاج؟... ثم عدل نظارته الصدئة على أنفه المجدوع... فقال يونس: ألا تعرف تفتيش الحاج؟... فقال راكب الدراجة: ليس هنا حاج... فصاح أبو زيد: الحاج الذى حج سبع مرات؟ فضحك راكب الدراجة فى سخرية... وقال – لقد ضللتم الطريق. ثم تابع سيره بالدراجة...؟ ضربت وهيبة صدرها... وشقت ثوبها الأسود الباهت... وبكت زينب... وصرخت الطفلة... وهرول يونس وراء راكب الدراجة.... وهو يلح فى السؤال:

- ألا تعرف تفتيش الحاج؟

ولم يتوقف الرجل.... ظل يسير بدراجته وهو يقهقه ساخراً: ليس هنا حجاج يا غبى.. وتوقف يونس... وخنقه اللهاث... ونظر أبو زيد إلى السبع المنقوش على ذراعه..... وبحث عن فأسه.... وعن زوجته وهيبة.... وابنتيه.. لكنه لم يكن قادراً على رؤية شيء... وصاحت زينب تنادى يونس.. لكن صرختها انسحبت فى حلقها.. ونادت يونس لكن صوتها كان حشرجة غير مفهومة.... فمدت ذراعيها تشير ليونس... وارتمت الطفلة بينهما وهى تبكى... وقال أبو زيد بصوت كله أنين:

الفدان يا يونس..... الفدان... سأخرج لسانى للناظر... وللأميرة....... وأخرج لسانه وبكى.........؟

الشاطر حسن

أكرم هنية

موسم محل........

بخلت السماء على الناس بالمطر...... ذوت الأشجار والزرع ونفقت الحيوانات...... تشققت الأرض عطشاً للماء، وجلس الرجال يفكرون بحيرة وعجز كيف يستطيعون رى أراضيهم وتوفير الماء لعائلاتهم.... أقلع الجميع عن عادة الاستحمام، وابتدعت النساء وسائل عديدة لإلهاء أطفالهن. لم تستجب السماء لصلوات الاستسقاء وللدعوات الضارعة والدموع الحارة، وبعد أسابيع بدأ الجوع ينتشر فى القرى والبلاد وحشاً مخيفًا يترك بصماته على الوجوه والأجساد والزرع والأرض.

وحده الشاطر حسن لم يضع يده على خده مهمومًا حزينًا... نظر إلى الجموع المستكينة العاجزة بشفقة وقال "لا بد أن أفعل شيئًا". قفز برشاقة لم يؤثر الجوع فيها كثيراً ليمتطى حصانه الأسود الذى كان يوفر من أجله كل قطرة ما ء ثم تطلع نحو الجموع التى تنتظر المطر وهتف بقوة: سأعود لكم بالماء.

رفع الجميع رؤوسًا مستكينة ولم يعلقوا بشىء... البعض ابتسم، ورثا البعض الآخر للشاب الحالم. ولكن كان هناك من ردد دعوات مكتومة بأن تحدث المعجزة. أما صاحب الأراضى الواسعة فقد قال للشاطر حسن "لو عدت بالماء سأزوجك ابنتى ست الحسن".

...... صهل الحصان وانتشى الشاطر حسن بالوعد .... وانطلق الاثنان يقطعان الفيافى الواسعة والعيون تلاحقهما حتى غابا فى الفراغ.

المسافة طويلة... والطريق شاقة متعبة.... والمراد صعب إن لم يكن مستحيلاً، والشاطر حسن يعرف ما يريد ولكنه لا يدرى كيف.... ولكن كل شىء يهون، فالمجد ينتظره لو فاز، وست الحسن أيضًا تنتظره.

بعد مسيرة أيام وصل إلى البحر الكبير.. تنفس بارتياح، ولكن سرعان ما حيره سؤال.... كيف ينقل الماء لموطنه.... تلفت الشاطر حسن حوله، ميّز على البعد رجلاً يجلس فوق إحدى صخور الشاطئ.... نزل عن حصانه واقتاده مسرعًا نحو الرجل. وعندما وصلا إليه واجه الشاطر حسن وجهًا لشيخ عركته السنون انطلق صوته هاتفًا: أهلاً بالشاطر حسن.

تعجب الأخير: "كيف عرفتنى؟"

رد الشيخ: لقد راقبتك منذ انطلقت من بلادك تبحث علن الماء... ألم يأت أحد من قومك معك؟

نكس الشاطر حسن رأسه ورد: إنهم عاجزون ومساكين.... ولكن دلنى كيف أعود بالماء.

هز الشيخ رأسه وقال: حسنًا... تتبع خط الأشجار الذى يمتد من هنا حتى موطنك..وهناك وبين الصخور المهجورة أسفل التل احفر الأرض يتفجر ينبوع ماء غزير ولكن.... تابع الشيخ وقد رأى الشاطر حسن يقفز فوق جواده ويتأهب للانطلاق: احذر رجال السلطان، إنهم لا يحبون أن تعرفوا مثل هذه الأمور، ولا يحبون أن تعرفوا سر ينابيع الأرض.

استمع الشاطر حسن للنصيحة باهتمام، وسلك فى طريق العودة طرقًا فرعية متعمداً أن يسير فى الليل حتى وصل إلى مشارف موطنه.

لم يجد فى انتظاره إلا مزيداً من العطش والجوع والموت وعيونًا ذابلة مستفهمة.... لم يفه بكلمة، بل مضى نحو الصخور وأمسك فأسًا وبدأ يضرب بين الشقوق... كان الجميع ينتظر بلهفة، وكان قلب الشاطر حسن يخفق بشدة وقد شعر بأن كل العيون

مسلطة عليه وبينها بالتأكيد عيون ست الحسن الحالمة....مرت الدقائق بطيئة قاتلة وأخذت حبات العرق تتساقط من جبين الشاطر حسن، وفجأة شعر بان الفأس كفت عن الارتطام بالصخور.... وفى لحظات تفجر النبع، وانطلق الماء نافورة فرح ملون تنثر رذاذها القوى على الوجوه والأجساد والأرض...... وتفجرت الضحكات فى قلوب وعلى شفاه سكنها التجهم واليأس زمنًا طويلاً.

أصبح الشاطر حسن بعد ما حدث معبود الجميع وقبلة الأنظار، تزوج ست الحسن فى احتفال لم تشهد له البلاد من قبل مثيلاً وعاش فى قصر والد زوجته سعيداً بولاء الناس واستعدادهم لتنفيذ كل أوامره.

مرت السنوات هنية خيرة.... فالغلال وفيرة ولا أحد يشكو الجوع، وكان الشاطر حسن قادراً على حل الكثير من المشاكل اليومية التى تصادف مواطنيه فقد كان لرأيه مهابة، ولكن...... وعندما حل بالبلاد موسم جفاف جديد بحث الشاطر حسن عن ينابيع المياه فلم يوفق فقد جفت كلها وبات عليه أن يسافر من جديد ليهتدى لينابيع جديدة.

ودعه مواطنوه بحفاوة وسألوه ألا يطيل الغياب، ولم يخالجه أى شعور غريب عندما عانقته ست الحسن بحرارة غير عادية وهى تحمل ابنها وتوصيه أن يعود سريعًا.

سار ليال طويلة.... كان الرد لاذعًا..... والدروب موحلة موحشة..... شعر وحصانه بالإعياء والتعب وخارت قواهما، ولكن كان لا بد من الوصول للبحر.... نزل عن الحصان واقتاده يعبران الطرق الفرعية الضيقة هرباً من عيون جنود السلطان...... وصلت إلى الشاطئ.... ترك حصانه جانبًا وانطلق يبحث عن الشيخ..... لم يجد أحداً..... بحث مرات عديدة بين الصخور والأشجار وفى الكهوف ولكن بدون فائدة.... صرخ عاليًا "أنا الشاطر حسن، أناديك يا شيخى العزيز".... لم يجبه أحد حتى الصدى..... عاود النداء.... شعر بحركة عن بعد.... كانت ثلة من الفرسان تقترب مسرعة.... أحس الشاطر حسن ولأول مرة فى حياته بالخوف.... حاول الركض نحو حصانه ولكن الفرسان كانوا قد أحاطوه كالسوار قبل أن يتحرك من مكانه..... اختلطت فى ذهنه صور متعددة

متضاربة، وتداعت أطياف كانت تسكن مخيلته دومًا.... وشعر بحاجة للبكاء والفرسان يقتادونه إلى مدينة السلطان.

....

زنزانة ضيقة... نافذة صغيرة فولاذية القضبان.... يكاد الحزن أن يخنق الشاطر حسن.... يهتف بحسرة وشوق "ترى ماذا يفعلون الآن فى موطنى؟" يمسح بطرف قيمصه دمعة تسللت من عينيه.. "وست الحسن وابنى...."

تلوح أمام عينيه أطياف الزوجة المنتظرة والابن والأطفال والأرض والعيون المستكينة، يقفز إلى النافذة... تلوح على البعد أشجار وبيوت.... يهتف "تلك هى بلادى"..... يتنهد "بلادى بعيدة".... يمسك القضبان بقوة، يصرخ مناديًا ست الحسن فلا يستجيب لندائه سوى الصدى وتهديد الحراس.

....

انتظر مواطنو الشاطر حسن بطلهم طويلاً حتى فقدوا الأمل فى رجوعه.... أنهكهم الجوع والبرد والانتظار.... اقترح البعض التفكير بعمل شىء فجوبه بنظرات عاجزة مترددة خائفة.

استجمع فريق من الشبان ما تركه الجوع لهم من عافية وقوة... قالوا: نستطيع أن نفعل معًا ما كان الشاطر حسن يقوم به لوحده. بدءوا يحفرون كل شبر فى الأرض.... وزعوا أنفسهم فى مجموعات صغيرة واستخدموا الفؤوس والقضبان والعصى والأيدى والأظافر.... كان العمل شاقًا والريح قوية والبرد يتسرب بوحشية للأجساد المتعبة.... الأرض العطشى لا تبوح بأسرارها بسهولة، ولكنهم استمروا.

استغرق العمل طويلاً... كف البعض عن المحاولة... ولكن الذين كانوا فى الطليعة واصلوا الحفر..... وفجأة أشرق السر.... وتفجرت عشرات الينابيع من قلب الأرض العطشى.... سرى تيار الفرح فى الحقول وفى أرحام النساء وفى عيون الأطفال ووجوه

الرجال... وانطلق الجميع يمارسون طقوس الاستحمام فى الرذاذ الذى يحمل سر البقاء، واكتمل مهرجان كامل للماء والحياة.

وكان الشاطر حسن ذكرى وطيفًا يحلق فى السماء.

الليلة الثانية بعد الألف

رياض المرزوقى

أرق "شهريار" فى الليلة الثانية بعد الألف، فدق الجرس:

أين شهرزاد؟

خرجت فى الظلام، ترسل الفكر والسكون، وتسمع غناء الصراصير.

خرجت؟

وصحبتها وزيرك يا مولاى!

عذب الصداع ملك الملوك، وتراقصت أمام عينيه أجنحة دوامة، وقرع رأسه ألف طبل. وبعد دقائق، طلب ماء مثلجًا و(دنيا زاد) وتبسم.

"يحكى يا ملك الزمان أن حطابًا فقيرًا يدعى (علاء الدين) كان يعيش بمدينة السلام ذات الألف زقاق. وكان يحضر السوق كل يوم جمعة فيبيع حطبه ويشترى رغيفًا يقطعه سبعة أجزاء، فيأكل كل يوم جزءً، ويحمد الله".

عيناها كبركة الحديقة صفاء وعذوبة.

وشعرها الفاحم كليلة فى الشتاء.

وجبينها كفجر فى الربيع.

"وفى يوم من الأيام،كان يأكل نصيبه المعتاد يا مولاى، وإذا بكلب هزيل أعياه الجوع، وشفه الداء، ما ضم إهابه سوى ضلوع معدودات وبقية رمق. ينظر إلى (علاء الدين).

فرمى إليه الحطاب بكسرته فالتهمها الكلب التهامًا ونظر طالبًا المزيد فرمى إليه بنصيب الغد، فنصيب بعد غد، فنصيب الأسبوع بقية الأسبوع.

وإذا بالكلب ينتفض فينقلب شيخًا جليلاً ذا مهابة:

"يا عــلاء الدين، أنت كريم رغم فقرك. خذ هذه المرآة، سترى فيها كل شىء إلا ما كان خيرًا صرفًا". واختفى الشيخ.

خداها وردتان يانعتان.

جيدها قضيب شمع.

ثغرها رحيق مختوم.

مالك تنظر إلى هكذا يا مولاى؟

أوه، لا شىء، واصلى... واصلى...

"نظر (علاء الدين) فى المرآة فلم ير نفسه، ونظر فرأى عوالم عجيبة:

رأى سمكة ذهبية فى بحر من زئبق.

رأى مكتبة (شيراز) ذات المائة ألف مخطوط.

رأى قصراً من بلور ومدارج من رخام.

رأى الغد:

مسيح جريح يستمطر العنة فى بلد بعيد، فأغلق عينيه وتنهد.

تنهد شهريار

"كان (علاء الدين) يا مولاى خيرًا صرفًا فما أضمرته المرآة.

وكان يحب إحدى الفلاحات القادمات من السكك.

كانت، يا مولاى، فاتنة، ساحرة، تنبع الخمر من كل عضو من أعضائها، فتفيض الدهشة وتشع الإعجاب.

وكانت تأتى، يوم السوق، بثمرة عجيبة لا نعرفها فى بلدنا ويقال إنها تنبت فى المقابر".

فتعوذ (شهريار) وكبر:

وما اسم هذه الثمرة يا (دنيا زاد)؟.

برتقال، يا مولاى، ويجمع العارفون على لذة طعمها وطيب رائحتها.

صدرها قبة من رخام.

خصرها تمثال ذهبى.

غلالتها موجة ألوان.

"وكان (علاء الدين) يحب هذه الفتاة حبًا يائسًا لأنه لا يملك عليها سلطانًا، ولا يقدر على مكاشفتها بحبه".

مسكين.

"كان يا مولاى، لا يملك درهمًا ولا دانقًا. فعزم أمرًا، وحمل مرآته يوم السوق، ووقف ينتظر "سحرًا" وكان هذا اسمها الذى يعرفها الناس به حتى باعت كل البرتقال فى سلتها وبقيت لها برتقالة واحدة.

فتقدم:

= أتريد أن تشترى هذه البرتقالة؟ إنها بدرهم.

وضحكت كماء الغدير.

فتلعثم (علاء الدين):

بل أريد ...

هى إذن بدينار!

ورمتها فى الهواء ضاحكة، وعدت برشاقة.

فجرى وراءها. وبدأ السباق تحت سماء ربيع. ولحق بها لاهثًا، عند حافة الغابة.

وكانت تضحك وتضحك، فتسربت إليه العدوى فأخذ يضحك ويضحك. وبعد مدة، ارتميا على العشب فى جهد.

- إنى أردت أن أهديك قصدى أن أبيعك، بل أهديك هذا... هذا الشىء.

يا لله! ما أجمل هذه المرآة! كأنها ...

وقاطعها (علاء الدين) بدهشة.

انظرى! هذه أنت!

وأخفى وجهه بين يديه.

إذن ففيها شر، بل هى شر، وإلا لما ظهرت فى المرآة واضحة التقاطيع، بينة الملامح.

شكرًا! ما أصابك؟ كأنك مريض.

كلا.

ونهض بتثاقل، وانصرف.

انتظر! خذ مرآتك!.

إنها هدية.

فلحقت به، وفتحت كفه ووضعت فيها شيئًا، ثم قبلته فى جبينه، وانصرفت.

فتح كفه ونظر، فوجد برتقالة من ذهب".

أمسك (شهريار) بيد (دنيا زاد)، وأجلسها بجانبه:

يا خادم، اذبح الديك، وأسدل الستائر السوداء على النوافذ

واصلي حديثك يا (دنيا زاد).

بقعة زيت

سليمان الشطى

بعد صلاة العصر.

أسند الشيخ ظهره على العمود الاسطوانى الكبير، أدار عينيه فى الجموع التى تحلقت حوله. مد رجله، كشف ساقه وتحسسه، وعلى غير العادة لم ير الحاضرون قطعة القماش الخضراء التى كانت تغطى هذا الجزء من الساق، وانكشفت بقعة سوداء قاتمة، عليها بقايا غبرة فى أطرافها..

أشار إلى ساقه، وتحسس البقعة، ثم قال:

هذه ذكرى باقية من الحكاية التى سأرويها لكم اليوم. لن ينتظر ليستمع إلى الاستفسارات المعهودة. كانت الحكاية تملؤه مندفعة إلى الشفتين:

أوائل صفر من عام اثنتين وأربعمائة للهجرة، كنا على مشارف مدينة (......)، وقد عانينا أيامًا عاصفة مغبرة تلاها جراد أكل الحياة. لاقتنا أرضها، سبخة، يعلوها نشع أسود، ولكننا مع هذا أحسسنا بأنها بلدة آمنة. أنخنا مطايانا تحت السور.

سور طين ممتد، بوابة كبيرة مرتفعة يمتد فوقها برجان صغيران، قضينا ليلتنا متكئين على متاعنا الليل كله. ومع الفجر فتح الباب الكبير، دبت حركة الحياة فينا، واندفعنا لنجتاز البوابة، وفى وسط الهياج والجلبة صاح صائح:

أيها القوم، لا يتحرك أحد منكم ! رسول الوالى يحدثكم.

وتقدم الرسول، توسط بحصانه جموعنا، قلّب نظره فينا، وصاح:

أيها القوم هل بينكم طبيب أو عرّاف أو حكيم؟

وسكت برهة ثم واصل:

إن كان بينكم واحد من هؤلاء فليجب الوالى.

جلبة وهمهمة أعقبها صمت وحذر، بعض الأنظار اتجهت إلىّ وصاحبى، أحسست بأنهم يأملون منا شيئًا، كانوا تجارًا مشفقين على قافلتهم، ولعلهم يكسبون خيرًا من تقرب الحاكم لنا. أصبح الصمت مقلقًا، أمسكت بيد صاحبى وهمست له: توكلنا على الله،وصحت:

سأذهب معكم.

وانفجر صوت الفرح بين أفراد القافلة.

* * *

تغلبت على حرج الموقف وقلت مبادرًا:

يا مولانا. لسنا من الحكماء أو الأطباء العرافين، ولكننا نجوب الديار فنأخذ من حكمة الشعوب ونحفظها لنستفيد منها عند الحاجة، فهى ليست حكمتنا ولا طبنا، ولكنها التجربة التى تخزنها ونضعها فى مكانها بتوفيق الله. وها نحن بين يديك ونضع أنفسنا فى خدمتك إن وجدت لدينا ما ينفع.

ورفعت عينى باستحياء ناظرًا إليه، فأحسست بأنه ليس معى، مطرقًا مفكرًا، وحوّل إصبعه باتجاه الوزير فتكلم هذا.

لعل قد وصلتكم أخبار الرياح العاتية التى هبت علينا منذ أيام.

قلت:

بل لاقينا منها عنتًا، ونحن فى طريقنا إليكم، ولولا عناية الله لتفرقنا شذر مذر.

وواصل حديثه كأن ملاحظتى لم تمس أذنه:

حاقت بنا منها مصيبة عظمية، كما ترون، نحن نعيش على هذا الساحل، حياتنا معلقة فى البحر، نحن نعرف حقيقته ولكن لا بد مما لا بد منه، وعندما هبت العاصفة كانت سفننا كلها فى البحر، وقد كلأت العناية الإلهية العاملين فى الصيد والتجارة وأنقذتهم جميعًا ولكن..

الحمد لله.. الحمد لله.

ولكن المصيبة الكبرى!

وازور بنظره نحو الوالى الذى انتفضت أطرافه:

ابن مولانا مع اثنين من مرافقيه، كانوا فى رحلة صيد بحرية وقد هبت العاصفة عليهم وهم هناك، وقد بحثنا بعد أن قذف البحر بمن فيه إلا ابن مولانا ومن معه، يئسنا، وكلَّت العيون ولم تطرف بأى أمل، لم يبق أثر أو وهم أثر إلا وقد تابعناه.

وأمس فقط، بعد أن انقشع الجراد، قذفت الأمواج بأحد مرافقى ابن مولانا، وهو بين الحياة والموت، لا يعى شيئًا، وقد طلى جسمه بقار أسود، غطاه كله ولم يبق من بياضه إلا بقعة صغيرة من بياض العين، قار رهيب بذلنا كل جهدنا كى نزيله فلم ننجح إلا قليلاً.

صمت برهة. أزاح طرف كمه فبان ساعده.

انظر. هكذا!

كان القار الأسود يغطى الساعد بكثافة واضحة.

حاولنا. أحضرنا كل ما لدينا لإزالة هذا السواد ففشلنا. كنا نحاول معه، فى الوقت نفسه،لمعرفة أى شىء قد يهدينا إلى مكان ابن مولانا. أسجيناه وبذلنا معه ما

استطعنا، أمس مساء تحركت شفتاه، نشط نشاطًا غريبًا حاولنا أن نسمع منه، ولكنه كان يتحدث كلامًا غير مترابط أو غير واضح، حار حكماؤنا وسُقط فى أيديهم وأعلنوا عجزهم. فأرسل سيدى رسائل كثيرة يستنجد بها ويستدعى أشهر الحكماء، ولكننا نخشى فوات الأوان. لذلك نحن نبحث عن أية معونة. لعل عجزنا يُزال بكم. نريد أن نفهم لنصنع شيئًا.

انحنى رجل دخل لتوه، للوزير وهمس له بشىء. وهو يهز رأسه، ثم قال:

إن هذا الرجل يخبرنى بأن كلمات الغريق بدأت واضحة. ولكن المعانى قد غمت عليهم.

التفت إلى الوالى:

هل يسمح مولاى باصطحابهم إليه؟

وأومأ بالموافقة.!

* * *

قال الشيخ:

لم يكن لدى أكثر مما أعطيته، بقية من أعشاب تثير النشاط فى الإنسان، وهبنى إياها تاجر يمانى، راعنى نشاطه وخفة حركته، سألته. فأعطانى حزمة منها، فاحتفظت بها.

كنت أنتظر استجابته بعد أن تجرع السائل الذى أعددته، خامرنى إحساس بالنجاح حينما بدأت بشائر اليقظة تغزوه، بريق الحيوية لا تخطئه نظرة من تابع هذا الجسد المسجى الأسود بما عليه من قار راكن. أردنا أن نحد من تمتماته غير المركزة بالسؤال، أمسكت بيده اللزجة، بلعت ريقى:

هيا أخبرنى. ماذا جرى لكم، أين ابن مولانا؟ تحدث. هل تذكر شيئًا؟

برقت عيناه، تهلّلت أساريره كأنه رأى شيئًا أو تذكر رؤيا جميلة فى أول الصباح، كان بريق عينه وسط سواده الكثيف يكشف أنه أصبح بعيداً عنا، كان هناك من حيث أتى، ما فى صدره من قول يرتفع ليطغى ويستحوذ، تقاربت بعد ذلك خطوط جبهته، وبدأ يروى، أحسسنا بالفهم، الهمهمات والكلمات الخاطفة بدأت تستقر وتترابط.

* * *

وبدأ يحكى:

"..كنا بين أمرين: هذه الجزيرة الجرداء التى تحمل توقع الموت فقط، وهذا البحر الذى قذفنا أمامها، لا نعرف ما وراءه. لقد حكمنا خوف مرعب بعد مواجهتنا للعاصفة، لقد كشفتنا فأصبحنا عراة أمامها. خائفين. وجلين مسلوبى الإرادة. لم تعد سواعدنا تقوى على شىء، ننتظر ونستسلم للقدر يفعل بنا إرادته. ما زالت ذكرى اللحظات التى عشناها فى البحر مستسلمين للجنون الغاضب الذى أحاط بنا، لم نجرؤ وقتها حتى على مد أيدينا إلى بعض أو نحتضن بعضنا خوفًا أو بحثًا عن أمن. أعيننا الزائغة تهرب من حولنا، كأن قاربنا خلا من نَفَس بشرى، كنا الاستسلام مجسداً حتى انتفضنا معًا على ضربة قوية فى قاع القارب.

الأرض مرة أخرى، قفزنا بلا شعور، وألقينا، وسط العتمة بأنفسنا فى الماء. جرينا نشق الماء بصوت واضح. وعندما وصلنا واستلقينا مدة تذكرنا القارب، عدت وزميلى إليه، بينما استلقى ابن مولانا على الرمل..

من هدوء ما حولنا أدركنا حصارنا الذى نحن فيه، ومع أن إحساسنا بالعجز باق، فإنه ما دامت لنا قدمان فلنتحرك، أصبح الاستطلاع ضرورة ملحة، تسويفنا العقلى لا مبرر له، أدركنا أننا وسط رمل أجرد ممتد وسط ماء بحر، محاولتنا فى البحث محكوم عليها بالفشل. بدأت أرجلنا تحس مرة أخرى ببرودة الماء الذى سنعود إليه حتمًا، لذلك كانت أعيننا تمتد إليه، ولكننا نكسر الطرف بحدة لنعود مرة أخرى إلى الإحساس

بذرات الرمل التى تباعدت وتجمعت لتشكل عالمًا متصلاً ومنفصلاً.

باطن أصابعنا تغوص لتنفض بحركة عصبية فالرمل متحجر، وهمّ الخوف يهز داخلنا بقوة، هل نحكم على أنفسنا بالعودة مرة أخرى، نظرت إلى ابن مولانا المطروح أرضًا، كنا نريد قرارًا، عينا الجسد المسجى تقول إنه لا يقوى على التفوه بحرف، ليته يأمر، إننا الآن فقط سنقبل برضا أى أمر يصدره، ولكن كل استطاعته توارت خلف جفاف العينين. لا قرار، لو نطق صدى صوت لقبلنا دون مناقشة. ها نحن وسط كون خال تلفه أوليات العتمة، كل واحد عاجز عن التفكير المنفرد، وغير قادرين على أن نجتمع. ورأيناه!

* * *

خطف أبصارنا المشتتة فتركزت فيه، قوة جذبة كانت طاغية بشكل واضح، وقد لاقى انجذب عجزنا فاستلبنا.

لمع مرة أخرى، ثم ثالثة، وأضحى ينعكس بقوة مع الشمس الغاربة، لم يقل أحد منا: انظروا!. ولكن أعيننا شدت إلى زاوية واحدة، نقطة اللمعان، شيء جديد يحيط بنا.. انتفخت صدورنا بهواء كثير، لقد جاء المنقذ، وأحسسنا لأول مرة، بأن أقدامنا العارية لم تعد تقوى على احتمال ذرات الرمل الصلبة التى تندس بين شقوق أكعبنا، فاشتاقت إلى انسياب الماء من جديد. حالة جذب بثت فى خلايانا نحو هذا اللامع، رأيناه وسط محنتنا طوق نجاة حبيب، وجهًا مألوفًا ينبعث بين موجة وأخرى، يتكاثر، يملأ أعيننا فلا نرى إلا إياه.

نظرنا إلى بعضنا، كأن الخاطر قد نزل علينا بصيغة واحدة، أو سمعناه من فم واحد، يحكمنا قرار واحد واضح، ومع ذلك تناقشنا وقتها لنؤكد هذا القرار، وكانت مرة يتيمة:

أنبقى فى هذه الجزية الجرداء أم نعود إلى البحر مرة ثانية؟

قلت لهما:

ولكن هل نعود إلى قلب العاصفة؟

قال زميلي:

البحر هلاك، الأرض أكثر صلابة وأمنا.

ولكن البحر أوسع أملاً.

هل نبيع صلابة الأرض بأمل سائل؟

خير من حكم العدم.

قد ننجو.

قد نهلك.

غريب هذا الأمر نتناقش دون أن ينظر أحدنا إلى الآخر، شدت أعيننا إلى ذلك الشق اللامع، نتحدث بعد أيام من جفاف الحلوق. بل لقد ندت نكتة من صاحبي كعادته، وبدأً من أن أستحضر القصائد القديمة، كنا كنت أفعل، أحسست بأنني أمتلئ بقصيدة جديدة، سرحت معها. ننجو؟

لحظتئذ تكسرت ذرات الخوف، وهيمن الأمل والفرحة والممكن والمحتمل. كل هذه دخلت فى حيز الحقائق، رأيتنى أنشد قصيدتى على مرأى من أناس جدد، ملابسهم مطرزة، عيونهم مفتوحة بنشاط بعد نوم طويل.

قررنا! وشق قاربنا طريقه بصدره نحو اللمعان الذى بدأ يتلاشى قليلاً قليلاً بتناسب واضح مع ميلان قرص الشمس نحو المغيب.

وساد الظلام!.

تلاشت تدريجياً أصوات حبيبات الماء التى كانت تضرب جوانب القارب، أحسسنا

بلزوجة تدريجية. واصلنا التجديف ورددنا ثقل المجاديف إلى التعب الذى ران علينا. لم نعد نتحدث أو نتشاور، كل واحد يفعل ما يشاء، ابن مولانا ينام ويستيقظ، صديقى يتذكر نكتة،يرويها، ثم يصمت، يجدف،يلقى المجداف. أصبح التجديف متعذراً، لقد تمكن التعب منا. فنمنا..

، أحسست بالنهار على جلدى، لهيب يشققه، ولم أقو على الحركة، لكزنى أحدهما:

أنظر!

اعتدلت، مددت يدى إلى جانب القارب لأزيل بقايا نوم تعب، لزوجة، نظرت، كانت يدى تحمل طبقة كثيفة من زيت أسود كالقار.

أترى ما أرى؟

مهما امتد البصر لا يقع إلا على هذه البقعة السوداء. وعلى الأطراف البعيد تتكسر أشعة الشمس لتعكس أضواء متفاوتة الألوان. قلت:

أرى؟

سؤال صاحبى وردى يحمل هلعًا واضحًا، قال:

هل هذا الأسود هو النور الذى رأيناه أمس، أم ذلك شىء آخر، ترى أضللنا طريقنا فى الليل؟

قال ابن مولانا وهو يشخص بعيداً:

ليس هناك من شىء إلا هذا..

لعل هذا هو بحر الظلمات يزحف علينا.

ماذا نعمل؟ سؤال يطل ولم نصرح به، لا فائدة من الحديث، ولكن:

نعود؟

إلى أين؟

إلى الجزيرة مرة أخرى!

المشكلة كيف نعود إليها مرة أخرى؟

الشمس تلهبنا، الأطراف التى طالها الزيت يشتد أوارها، لا بد من الحركة فالسكون موت محقق، وجدفنا لعلنا نجتاز هذه البقعة.

قلت:

اتجاهنا عكس الجزيرة، يعنى نحو بلادنا، لعلنا نتجاوز هذا ونصل.

قال ابن مولانا:

ونُنتَشَل، حتماً أقام والدى الدنيا وأقعدها.

آه. نسينا يا مولاى أن معنا ابن الوالى!.

* * *

لم نعد نملك استطاعة نسيان هذا اللاهب الذى يفجر فينا الحمم من كل جانب، جلودنا تكاد تشتعل مع حرارة الشمس، قوانا خائرة وجفون عيوننا مثقلة، كأن حبالاً تشدها إلى بعضها كى تنطبق،لم نعد نرى إلا خطا تختلط فيه الرؤى. نسمة عابرة تأتينا مع العصر، كررنا محاولة النظر، واستطاعت أعيننا أن تتحرك لتشمل البقعة دائرياً لتحتوى أقطارها الأربعة.

سكون مريب وسط مقدمات العتمة، كأننا قد بدأنا نألف اللون الأسود، أعيننا تدور، ففقدان الأمل لا يلغى الدوران.

وفى وقت واحد توقفنا عند الشمال!

ست عيون تتوقف عند ملتقى واحد، نقطة تشابك حولها النظر، ساحرة خلابة،

وفى خطفة سماوية انسل التعب، وكأن خراجًا يثقلنا قذف ما فيه! استرخى كل واحد منا فى بقعته، وأنظارنا متخشبة تتأمل وتسبح فى هذا العالم الجديد الذى انفتح أمامنا.

لا أدرى بعد كم من الزمن قلت:

أترون ما أرى؟!

لم أسمع شيئًا، كانا فى عالمهما لا يستجيبان لأية حركة خارجية.

أمر عجيب!. هل ترون ما أرى، أم أنا وحدى فى حلمى؟

وضعت يدى على جبهتى دلكت عينى، مددت يدى إلى الماء الزيتى ونضحته على وجهى لأتأكد، فزادت الرؤية وضوحًا، ما أراه صحيح ساطع، نظرت إلى راحة يدى، سوداء لا شك فيها، أما الأفق فهو باق واضح لا مجال للشك:

"فى اللجة، وسطها تمامًا تتدرج بقعة الزيت صعودًا، ترتفع مع سير النظر، مثل تل بارز فى صحراء مستوية، والألوان تتدرج فيها من السواد القاتم فالأقل سوادًا فالأخضر القاتم، وتمر عليك الألوان زاهية حتى تصل إلى الشفافية المنيرة، والأشكال تتمايز مع كل مرحلة لونية، تقدم عالمًا خاصًا، هذا الأفق أرض ربت فنز ماؤها فانبعثت ألوان النبات ندية تحس طراوتها وليونتها بين أصابعك".

استولى هذا التل على بؤرة التركيز، خالجنى خاطر: هل هذا ممكن؟

"القبر روض من رياض الجنة"، فهل أنا هناك حقًا؟. ولكنى أعرف نفسى جيدًا، ولو دخلت الجنة فلن يكون هذا مبكرًا، لعلنى صنعت خيرًا فى دنياى، ولكن: متى وأين؟ وتذكرتها.. صحيح كنت أرعى أولادها، وقد احتضنتنى هى وأعادت ثقتى بعد يأس، ولكن أين ذهبت شهوتى التى لم أستطع أن أدفعها كلما جلست معها، كانت تقطر بحدة، هل تفصل الأعمال عن النيات!

ولكن هذا عالم حقيقى، إننى أكاد ألمسه لمسًا، لقد أعادتنى قمة التل إليها مرة

أخرى، ألغت ما حولها، فكلما ارتفع النظر إلى أعلى ألغى سابقه حتى توقفت عند القمة مشدوداً إلى شفافيتها الكاشفة لكل ما وراءها:

طوابق من غرف زجاجية واسعة، بعضها يفضى إلى الآخر، ويتملك شعور باتساعها الذى لا يحد، وكأنها، مع هذا الاتساع، قد خلت من أى شىء، ولكنها، مع ذلك، مملوءة بأشياء لا تحصر عداً ولا تحدها أو تعرفها الأسماء، جديدة، خارقة الجمال فى ألوانها وأشكالها، وزخارفها التى لم نر مثلها، كل ما فيها يتحرك بذاته ولكنها تنطق بمصادرها البعيدة: الهند، والسند والصين وبلاد الإفرنج والغال. من عالم غريب وضع فيها كل فنه، تحيط بهذه عيون جارية، تسمع تناغم الماء والحصى،وفى الداخل ترى الأرائك المرتفعة، والزرابى المبثوثة، والنمارق المصفوفة.

وازدردت ريقى المتخشب حين رأيت زجاجات تشف عما فيها، ليس أية واحدة وأخرى شبه فى الشكل أو الحجم أول اللون، شعرت بلذعاتها فى لسانى فترطب فمى، ومع ذلك فإن ما فيها محفوظ لا يغادرها، ولكنه فى الوقت نفسه يسيل منحدراً إلى أعماقك.

وفى وسط هذه الغرف الفسيحة، تبرز بوضوح قاعة رئيسية هى القلادة المتوسطة وقد اصطف على جانبيها رجال متكئون على النمارق، لحى بيضاء صافية كرمل صحراوى، ملابسهم خالية من أية زركشة، ولكن انسيابها يدل على غلائها، من بين الأصابع تنحدر مسابح صندلية تفوح منها رائحة يكاد يخنقك عطرها. خواتم زرقاء وبيضاء لا تستطيع النظر إليها، تخطفك لآلئها، عالم آخر جديد لم آلفه، ولكن الوجوه أعرفها جيداً.

جلسة دائرية يسودها وقار،قرآن يتلى، لم أر قارئًا ولا مصحفًا ولكن الصوت السماوى يضرب فى أنحاء القاعة الضخمة فتزداد شفافيتها، فتكاد تطير بنا وبهم.

قلت فى نفسى:

هذا عالم روحى، لا شك فى هذا.

وانتابتنى نشوة أنستنى كل شيء كنت مشدوداً للعالم الذى أمامى:

.. تحرك أحد الجالسين، جذب نظرى معه، وبدأ الصوت القرآنى يتلاشى، توسط القاعة ثم أخذ ينزل من سلم وعينى معه. غاب جزؤه الأسفل ليظهر فى الغرفة السفلى.

آه.. ما هذا؟!..

كلما نزل بان جسده، بدأت أرى عريه، ثيابه كما هى باقية ولكنها تشف كزجاجة بيضاء، فلا حاجب يحجب. الساق. الحوض. العورة، والوجه اكتسى بلون زيتى لامع. الساقان تحملانه ولكنهما يتحركان بارتعاش منتش.

القاعة السفلية تداخلت أشياؤها، عالم مختلط، الزجاجات تقذف ما فيها، وظهرت جموع من نساء، كل ما عليهن يلمع، يجعلك مدهوشًا ذاهلاً، مستلقيات بأوضاع لا حصر لها، لماذا قفز ذهنى إلى الرقم خمس وخمسين وثلاثمائة سنة، مختصرة فى أوضاع جنسية. نعم، لقد أصبحت رائحة النشوة الجنسية تعلو على أى إحساس آخر. النساء لابسات، ولكن لا شيء مغطى، واضحة كل المعالم، رغم الملابس الفخمة المنسابة اللامعة، وضوح تحت الشمس، لمعان يعرى الزوايا القاتمة فتشع لامعة لكل ناظر.

شكل خارجى محتشم مستور، ولكن به داخل واضح مبتذل.

واختلطت الغرفتان: العلوية والسفلية، رأيت الرجال المحتشمين فى الغرفة العلوية ينحرون واحداً تلو الآخر، وعندما يتجاوزون البرزخ الفاصل بين الغرفتين تبدأ الملابس تشف عما تحتها، بدأ الصوت القرآنى يخفت ثم اختلط بغناء أعرفه جيداً، أحفظه لطالما سمعته عندما كان الليل والخمر قد أخذا حقهما منى كاملاً. ولكن ها هو الآن الصوت يصرخ به جهاراً.. لولا خبرة سابقة لما استطعت أن أميز شيئًا بعد أن اختلطت السوق وتداخلت وانطرحت الأجساد كأغنام مسلوخة، واحتوتهم لحظات التمرغ فوق السجادة الخضراء وتشبع الجو باللذة، علام يغريك مرة بالتفرج عليه، ويدفعك دافع قوى لان

تدخل فيه. ولا تدرى أيهما تختار؟!

لم أعد أميز فقد تلاشت الفروق بين الغرفتين، وتحطم البرزخ الفاصل، من فوق كمن هو تحت، الكل عار كاس، رأيت اجتماعًا يُعقد، وأوراقًا مبسوطة وفجأة تتغطى بجسد امرأة.

وانتزعنى صوتا حاجبىّ، فقد نطقا معًا:

قال ابن مولانا:

هذا ما أريده بالضبط. هذا عالمى. أعرفه جيدًا!

وألقى بنفسه فى الماء الزيتى، بينما كان صاحبى يقول:

هذا العالم أحبه، هناك بغيتى..

وتتبعه..

لحظات خاطفة وإذا هما هناك،صعدا التل، تدرجا فى الصعود بينما كان السواد يلطخ ثيابهما المبلولة، مدا أيديهما فإذا هما وسط الغرفة، قد شف جسدهما من وراء الثياب، عاريان تمامًا، سوادهما الزيتى باق، واختلطا بذلك العالم.

تملكنى خوف رهيب، أردت أن أستيقظ، لولا أن شدتنى حركة فى غرفة علوية، تخلت الخياشيم من عطر يتقدم فيملأ الغرفة.. هبط قلبى برفق كأنه كان يتوقع ما يرى، رأيتهما: همست كأنى أحدث أحدًا حولى:

هى لا غيرها.. ميمونة، وجدتها أخيرًا، هل يمكن أن يستيقظ الماضى، هل يعود بعيدًا عن لحظات الحزن التى أسلمتنى للضياع. لا يمكن أن يكون خيالاً، وجهها القمرى خلا من أى عيب، لن نستطيع أن نعلق على حالة السحر، أو نسجل حالة الجذب الكامن هناك، لن أنساها أبدًا، أطياف ذلك الوجه حينما يعلونى الوهن فى أيام الخيال الأولى، عندما كانت شفتاها وبريق عينيها عالمى الذى أهيم فيه، لحظات السكون

القديمة التى كنت أتأملها..

ها هى أيامى، بعد زمن طويل فصل بيننا منذ أن حملها زوجها معه بعيدًا، ثم جاءت أخبار جسدها الذى توارى وغطاه تراب قاس. لقد عصت بعدها فى وجل الحياة الذى اكتشفته ومعه العالم الآخر الذى همت فيه.. ولكن ها هى!..

عندها تملكنى ارتعاش، جسدى الخامل يرتعش بقوة، تبطط عرقًا كثيفًا، رأيتها بوضوح، أحس بملمسها، مادى بارز، أمد رأسى أمامى، أراها تشف أمامى، إن عصر هذا الجسد وحده يمثل امتلاكًا لوح تذوب مكنوناتها فى الشرايين. أمد رقبتى فيزداد الانكشاف فالالتصاق فالتداخل. كلى يندفع ويدفع، خفقة وارتفاع إلى الأعلى، اختفى كل ما كان أمام العين، لا مناظر، لا شىء، فقط تلك البقعة الزجاجية.

هذا هو حرمان دهور يتلاشى بعيدًا، أملك الآن شيئًا كثيرًا، عندما أستولى عليها أكون قد ملكت ما أريد من الدنيا، ها أنذا.

وقذفت بنفسى فى بقعة الزيت، انزلقت به، دخل بين الجفون والعين، فانزلقت الدنيا من حولى، وحبت عتمة الزيت كل الرؤى.

* * *

قال الشيخ:

كان المسجى يلهث، أعضاؤه تتحرك بقوة، يداه تضغطان على جسده، كأنه يريد أن يخرج ما بداخله، تداخل سواد اليد بسواد الجسد، ارتعش ثم سكن، نفس ضعيف يكشفه سواد يرتفع وينخفض مع الصدر.

أردت أن أقول شيئًا، أى شىء:

هل ذاك آخر عهدك بابن مولانا؟

أراد أن يتغلب على ضعفه، كأن حرارة الرؤية السابقة تلهبه، رفع أصبعه محذرًا:

لا تبخسوا بقعة الزيت حقها.

ماذا ستفعلون الآن؟

كان هذا هو السؤال الذى قذفته فى حلقة القوم التى اتسعت، وكأن عدوى السؤال تملكتهم، لم يعودوا ينظرون إلى الشاطئ الممتد الذى تقاذفت عليه قطع متضخمة من الزيت، وكانت كعوب وسيقان بعضهم قد تلطخت به. يتطلعون إلى بعض ويهمهمون، صاح صوت متحمس:

لا بد من إنقاذ ابن مولانا.

وتحرك صوت هامس:

نحاول أن نحمى شواطئنا..

بل ننتظر نجدة طلبها الوالى، اطمئنوا ولا تشغلوا بالكم، ولا ترعبوا الناس، فكل شيء على ما يرام، فقط اقلقوا على ابن مولانا. هو وحده فى خطر حقيقى لا وهمى.

أحدهم همس فى أذنى:

هل يمكن أن تدبر رحلتى مع قافلتكم؟

نظرت إليه ووعدته خيراً.

مع انبلاج الصباح، كانت قافلتنا تتحرك طلائعها خارج المدينة، بقايا سواد الليل لا يزال يلفها أوليات النور تكشف قطع القار الزاحف.. وفى خارجها، أنخنا رواحلنا، كل فرد فى القافلة أمسك بخرقة خشنة يزيل ما علق به من زيت.

نظرت من بعيد إلى الغمامة السوداء التى تحيط بها، كعمامة مفصلة على الرأس.

تساءلت:

ماذا سأجد لو عدت بعد عشرين عاماً؟

ولم أعد إليها، ولكن ذكراها بقيت تمثلها هذه البقعة السوداء الباقية، وأشار إلى ساقه..

فيصل خرتش

عنترة بن زبيبة

كما خطط تمامًا، كل شيء تم كما رسمه، ها قد انتهت المعركة وانهزمت القبائل العربية المجاورة، وأصبحت السيادة لعبس وحدها... فليس أمام عبس غلا أن تنتظر فارسها العائد، المتسربل بالدم، وأن تفتح أمامه باب الشرف والسيادة، تستقبله على طرفى الطريق بالزينات والأغانى، بالهتافات واللافتات، بالأعلام وأغصان الأشجار.. أقيموا الأفراح،يومًا، يومين.. سبعة أيام بلياليها، تُقرع فيها الطبول، تُنحر الذبائح، يقدم الوجهاء والسادة من كل مكان، تتسابق الخيل ويلعب الفرسان بالجريد، وهل هذا قليل على عنترة: فارس الصحراء ومبيد الأبطال؟... لم يبق أمامه إلا ساعات كى يتربع بجوار سادة عبس، يشرب معهم ويطعم ويجذبهم أطراف الحديث، يقص عليهم أخبار المعركة وهروب فرسان العدو أمامه، كيف جندَلَهم صرعى وتركهم للحيوانات المفترسة "تقضم حسن بنانهم والمعصم"؟ كيف كان يدخل صفوفهم ويفرقها بسيفه ورمحه؟ وما عليهم إلا أن يعترفوا به بطلاً ومنقذاً لأنهم خبروا فعاله وعرفوا فيه الفارس الذى لا يشق له غبار.

أدخلته حرارة الصحراء فى سديمها ورأى من بعيد سراب واحة خضراء، أراد أن يعرج عليها، ولكنه فضل أن يتابع السير ليصل قبل الغروب، كى يرى عبلة تنتظره أمام خبائها وكى يصل قبل بقية المقاتلين الذين تركهم يتصارعون على توزيع الغنائم والتقاط الخيول الهاربة.

ليس من شيء يمكن أن يلهيه عن الوصول سريعًا إليها.. الحرارة أذابت الخوذة، وأحس أن دماغه يغلى داخل قشرة رأسه.. كان الفرس يشخب بالدم والعرق وهو يصبره قليلاً بكلمات حنونة عطوفة. يحثه على ابتلاع الطريق الممتد أمام بصره إلى آخر المدى.

يا هذا والله إن تابعت المسير ولم تخذلنى ووصلنا قبل بقية المقاتلين لأغسلن جسدك وأطعمك بيدىّ هاتين.

شهق الفرص ورفع رأسه إلى الأعلى، فضحك عنترة، وقال له: "ألا تصدقنى؟"، صحيح إننى سأصبح من الأسياد،. ولكننى أحبك كثيرًا وسأفعل ذلك لأبرّ بوعدى لك وليقولوا: إن عنترة يغسل جواده ويطعمه كالعبيد".

ثم إنه مسح كفه على رقبة الفرس، فجاءته طرية ندية، فقال مرسلاً صوته عبر الرياح الحارة والسماء الباهتة والهواء الجاف:

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى

ولكان لو عـــلم الكلام مكلمى ؟

... ثم أن عنترة وصل ديار بنى عبس، دخلها مساء قبل أن يغطيها الليل، سار فى الطريق وحيدًا، رفع رأسه إلى الأعلى حتى أنه لم يرَ الشاخصة الموضوعة على يمين الطريق والمكتوب عليها: "انتبه.. دار بنى عبس ممنوع التصوير"، استقبله الرعيان من بعيد وهم يلوحون له بمناديلهم وعصيهم فأشاح بوجهه عنهم. وأرسلت إليه الجبال المحيطة بمضارب بنى عبس أصواتها التى تهتف باسمه وتردده عبر رمال الصحراء المتجاوبة معها، فاهتز نشوة وراح كل شىء فى الطبيعة يهتف باسم البطل عنترة قاهر الفرسان، رفع رأسه عاليًا وابتسم تلك الابتسامة الغيرة التى طالما حلم بها، ليدخل فاتحًا بزمن جديد اسمه: زمن عنترة بن شداد.. واليوم ستكون الصفحة الجديدة. وسيعلن ذلك التاريخ الذى كتب سجل حياته، كثيرون قبله وكثيرون بعده كتبوا تاريخهم كما يريدون، فلماذا لا يكتب تاريخ حياته بيده، وبحدّ السيف؟ أولاد العاهرات جعلوا من أمهاتهم ربّات الطهارة، غربان العرب جعلوا من وجوههم منارة تهدى الضالين فى متاهات الصحراء.. فإلى متى سيظلّ عنترة الأسود ابن زبيبة؟ لقد عرف طريقه.. سوف يمسح هذا التاريخ ليكتب حياته الجديدة بكثرة الحروب والقتلى..

تجاوبت الجبال والصحراء والصحراء والرياح والسماء والأفق مع حلمه فأرسلت إليه ألحان النصر تردد اسمه، نقرت له بالدفوف وقرعت بالطبول والصنوج، فتراقص فوق ظهر الفرس. ودخل مضارب بني عبس.. ألا أين أنت يا عبلة لتستقبلى فارسك النبيل، بعلك القادم على جثث الفرسان؟

... كان كل شيء هادئًا والحياة تسير طبيعية أيضًا.. النساء أمام خيامهن يثرثرن وهن يقطعن حبات البامياء أو يخرطن الباذنجان والكوسا.. والصعاليك اختلوا بالفتيات الناهدات وراء الأخبية وعند موارد الماء يحدثونهن عن أسواق اليمامة والحيرة والشام، يهدونهن الأقراط الرخيصة والعلك والهبارى والمرايا.. والصبايا فاتحات فمهن لهذه الأحاديث التى ترخى الأعصاب.. لم تكن فى الطريق إلى عبس أية زينة ولا طبول ولا أحد يقف على صفّى الطريق يستقبل العائد من المعركة بالزينات والزغاريد.. الرجال يمشون فى السوق، يشترون البضائع والخضار وحاجيات الأولاد المدرسية، الفرسان أيضًا يشترون حاجيات الصيد يلقونها فى سياراتهم (النيسان والشيفر) لينطلقوا بها بعد قليل إلى الصيد والقنص.

تجاهل عنترة كل ذلك، رفع رأسه وظل مندفعًا مع حفيف الأصوات يأتيه عبر الفضاء، قال: "ربما كانت هناك مؤامرة".

أمام خيمتها توقف الأدهم، لم يتحرك خطوة واحدة، صهل، لم يخرج أحد. قعقع سلاح عنترة، أيضًا لم يخرج أحد، قلب جحوظ عينيه وحمحم وسعل، ولكن أحدًا لم يخرج، قال: "إنها تتدلّل يا سيدى.. اخرجى لقد فعلنا كل ذلك من أجلك، قولى: "عمت مساء يا فارس الفرسان". نحن لا نريد منكِ أكثر من ذلك.. يا فاتنة العيون.. أما آن لكِ أن تريحى حرقة القلب الموجعة؟"

وقد تذكر أنه لم يقف على الأطلال فى طريقه إلى ديار عبلة، فأجّل ذلك إلى (فيما بعد) ويمكن أن يقف عليها بعد انتهائه من لقاء عبلة ثم يغيّر فى وضع الأبيات، فلا أحد يمكن أن يعرف ذلك خاصة والقصيدة لم تُنشر بعد.

دفع فرسه إلى الخلف مقدار ثلاث خطوات ثم سحب سيفه، وضرب عدة ضربات على الترس، بدأ يهمر ويمزّق الهواء بسيفه ويصرخ، ثم هدأت نفسه مرة واحة، أخذ نفساً طويلاً. وقال:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بـما لم تعلمـي

يخبرك من شهد الوقيعة أننى

أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم

سمع صوتًا ناعمًا آتيًا من داخل الخباء يقول: "تصرّفى معه". تجاهل الصوت وحلّق عنترة فى الأفق البعيد، وهنا انفرج باب الخباء قليلاً، وبرز وجه صبوح، أقلّ سماراً من عبلة وأنحف قليلاً، إنها أختها لمياء، خرجت من الخباء ووضعت يدها فى وسطها، وقالت:

– لماذا جئتنا إذًا؟ لنتفرج على سواد لونك.. تعفّ عند المغنم أليس كذلك؟ ثم ما هذه الرائحة الزنخة التى تفوح منك؟ أما كنت تستطيع أن تمر على زبيبة لتغسل هذه الدماء التى صبغت بها نفسك، وتتطيّب قبل أن تحضر إلينا؟

تلجلج عنترة قليلاً، ولم يستطع أن يكمل بقية الأبيات، سألها بكل أدب: "أين عبلة؟"

قالت: إنها لا تعرف، وعليه أن يفرقهم وأن يفهم أن عبلة لا تناسبه، ثم على ماذا ستتزوجه، لا مال، ولا جاه، ولا جمال.

قاله لها: يكفيه فخراً، ما فعله فى المعارك، لقد ردّ الأعداء وحمى الظعائن وحده، ولولاه لكانت هى وأختها سبايا عند القبائل الأخرى..

قالت له: هذا أفضل من أن تتزوجك.

تجاهل إجاباتها وقال إن الأعداء من القبائل الأخرى، الطامعين بأرضنا وخيراتنا ومياهنا يحتاجون دائمًا إلى فارس يردعهم ويرد أطماعهم.

ولكننا نتفاوض معهم وسيحلّ السلام بيننا، ولن يكون لأمثالك عمل بعد ذلك، عد الينا بعد مفاوضات السلام، فقد تنفعنا في تأديب القبائل العربية، لأنك والحمد لله لا تقاتل إلا عربًا.. هكذا قالت له لمياء.

اختنقت عينا عنترة، فازداد اصفرارهما وطلب منها ماء، فصرخت على أمَةٍ بجانبها، أن تعطيه الماء كي لا يتهمهم بالبخل، أخذت الأمة الحبشية الماء إلى طرف بعيد عن الخباء، وانساق عنترة وراءها وهو يجر فرسه، أخذ الماء منها، شرب، ثم غسل وجهه، ومسح على رقبة جواده وصدره الذي كان ينزف دمًا، تركه يشرب وعاد إلى لماء التي كانت لا تزال واقفة أمام باب الخباء ممسكة بالحبل.

لمياء أرجوكِ أن تندهي على أختك عبله.

سيدتي، لمياء.. ألم تعد تفرق بين السادة والعبيد، قلت لك ليست هنا.

سيدتي لمياء، هل لكِ أن تخبريني أين أجد عبلة؟

سيدتي عبلة، ألم تعد تفهم؟

لقد ذهبت سيدتك إلى عند أختها في الحيرة، ذهبت مع سيدك مالك ليباركا له، فقد أنجبت زوجته صبيًا، حرسه الله من العين، هل تريد شيئًا آخر؟ تفضّل وافرقنا.

وجر عنترة خيبته وحزنه وشروده، تماسك حتى وصل إلى مقود فرسه، جره وراءه وسار إلى الأمام ترافقه أصوات هادئة آتية من بعيد، يلتقط فيها اسمه مصحوبًا مع موسيقا خافتة حزينة.. لقد ضاع كل شيء يا عبلة.. مد يده إلى صدره، ومن تحت الدرع المتسربل بدماء الأبطال، أخرج من جيب قميصه الداخلي صورة صغيرة، فتحها في كفه، كانت صورة عبلة، وهي تبتسم ابتسامة صغيرة وقد برز خداها على طرفي وجهها المليء الأسمر الداكن بينما يستقر شعرها المتعثكل فوق رأسها كتلك الكتلة التي وقفت في صدر عنترة.

قلب الصورة على قفاها، مكتوب عليها "اذكرني دائمًا" ورسم لقلب مضروب بسهم، وثلاث نقاط تنزلق منه، وفي الوسط، في الوسط تمامًا، وبالحبر الأزرق المطبوع، كُتب: "ستوديو ديكران" وتحته بالخط ذاته.. اليوم والتاريخ. نظر إليها كثيرًا، ثم أعادها برفق إلى قميصه الداخلي.

ظل عنترة يجرّ مقود فرسه ويدور حول المضارب حتى اقترب من خيمته، وقبل أن يصل إليها رأى أمه عائدة من السوق وهي تحمل بعض الأغراض في يدها اليسرى وتتوكأ على عكازتها بيدها اليمنى، دخلت زبيبة وراءه وهي تسأله عن سبب غيابه، وضعت الأشياء التي بيدها في صينية كبيرة ثم أحضرت سكينًا وراحت تفرزها وتقطع بعضها، وتتحدث إلى عنترة عن الغلاء الذي لا يرحم وندرة المواد والزيت النباتي وقطع الكهرباء.. وكان عنترة يضع ساعده الأيمن فوق وجهه ويشرد بعيدًا بعيدًا إلى حيث يمكن أن يرى عبلة تبتسم له وتلتمع أسنانها كبريق السيوف.

وطلب من أمه أن تذهب إلى شدّاد، هكذا لفظ الاسم دون أية ألقاب، وأن تطلب منه أن يعيره حصانه، لأن فرسه منهك ولا يستطيع احتمال السفر، ولما لم تقم من مكانها وطلبت إليه أن يتريث قليلاً حتى تنهي عملها، فقد نهض واقفًا، أمسك بالصينية والخضار التي فيها، وطوّح بها خارج الخيمة، ثم أخرجها من يدها خارج الخيمة، ربط عمود الوسط بحبل ثم سحب الحبل فتداعت الخيمة أمام عيني زبيبة، قال لها: "هل ارتحت الآن؟" نظرت إليه العجوز مستنكرة. قالت كلمة "يا ولدي" وتركت فمها مفتوحًا، ثم أخذت عكازتها ومضت في الطريق المؤدية إلى وسط المضارب. عادت بعد قليل فوجدته ميممًا وجهه شطر الصحراء، كان ينشد:

حلّت بأرض الزائرين فأصبحت

عسرًا على طلابك ابنة محزم

تركته حتى انتهى، ثم قالت: إن شدّاذ لا يعطي فرسه لأحد. فأخرج سيفه وضرب زير الماء الذي بطرف الخيمة، فانفجرت منه الماء فوق الرمل وأسرع عنترة يمضي في الطريق الذي عادت منه زبيبة.

لم يكلم أحداً، وصل إلى فرس شداد، وحل رباطه وركبه وانطلق أمام دهشة الجميع، وحاول شداد أن يثنيه عن ذلك بإشارات يديه ولكن عنترة سبقه إلى كل شيء، قال له أحد الواقفين بجانبه: "إنه ولدك فدعه يفرح ولو مرة واحدة" لم يلتفت إلى القبائل وظل يراقب الفارس الذى تحوّل إلى كتلة سوداء فى وهج الشمس الغاربة.

لن ينم عنترة تلك الليلة، ظلّ يراقب نجوم السماء ويكرّر أبيات امرئ القيس حول حالته والنجوم التى فى السماء المربوطة بحبال إلى جبل يذبل، بينما استلقت زبيبة فوق طراحة صغيرة تعد أغنام الملائكة وتتدثر بشخيرها الرقيق.

مع أول ضربة للشمس على الرمال كانت عنترة فوق جواده كأن الفرسان يدعونه لإنقاذهم فى المعركة،فراح يضرب فى صفوف الأعداء، يخترقهم ويُجندل أبطالهم، يقف فى الساحة وحيداً، يصرخ بأعلى صوته، فارس لفارس، عشرة لفارس، مئة لفارس، يتلقون به الأسنة ويتذامرون من حوله، والصوت يأتيه من كل طرف ومن كل فجّ عميق، صوت الفرسان الهاربين.. "ويك عنترة أم" ويتقدم عنترة، ويتقدم عنترة ويرى عيون عبلة تنده عليه، يضرب فى شرق الرمل، حتى يتبلل جسده بالعرق، فتهدأ نفسه يتباطأ الفرس، ويراها أمامه تطل من هودجها، تشير إيه أن يتبعها فيتراخى ويلحق بها طائراً من فوق فرسه، ويجلس معها فى الهودج يقبل يديها، ويشم أردانها، ينام على ركبتها فيميل بهما الغبيط وتطلب منه أن يرحل، ثم تذكّره بالوقوف على الأطلال، ينظر فى ساعتها، ثم يسألها عن الساعة فتجيبه لقد تجاوزت العاشرة بقليل، يرى آثار طلل من بعيد، فيدفع فرسه إليه، ينزلق من فوق ظهره، ويرى حرباء الصحراء تتملل على جدران الرسم الدارس. والغزلان وقد هربت من وهج الحرارة اللافح وقلن فى الكنس.. عند ذلك أحس بالماء يغلى فى طاسة رأسه، وقف منشداً:

هل غادر الشعراء من متردَّم أم هل عرفت الدار بعد توهُّم؟

ولما لم يستطع أن يتمّ بقية الأبيات بسبب الحرارة القطيعة التى ركبت رأسه فقد شتم الوقوف على الأطلال وشتم الشعراء، وانطلق يريد عبلة قبل كل شيء.

... وصل الحيرة وكان المساء يغزوها من كل أطرافها، ويرسل ظلال أوراق الشمس الراحلة عبر أشجار النخيل. امتلأت نفسه برائحة المدينة فاستشعر نشوة وهو يراقب كتلة البناء الجاثمة أمامه. ارتهب قليلاً وهو يراقب سورها والسواد الذى يغطيها.. عرج على بناء صغير مقارب للسور، سلم فرسه للصبى الواقف عند الباب ودخل. الصبى لم يعرف ماذا يفعل بالفرس فأطلقه بين الأشجار. قال عنترة للمكان الفارغ، وللرجل الجالس وراء الطاولة: "عمتم مساء" فلم يرد عليه أحد. جلس إلى إحدى الطاولات وطلب طعامًا وخمراً، كان جائعًا فأكل وكان متعبًا فهدأ جسمه بعد أن شرب ثلاثًا، ثم أنهى الزجاجة وطلب أخرى.. وقال أنا لا يهمنى شيء.. امتلأ المكان بالندامى والشاربين، ثم عزفت جوقة موسيقية، طرب لها عنترة، وبعد ذلك خرجت غانية تقطر عذوبة وندى، أمسكت بالميكروفون وراحت تغنى: "هل رأى الحب سكارى مثلنا".

وفتل عنترة شاربيه، لعن عبسًا وشداد وزبيبة ومضارب الصحراء، وانتفخ رأسه وجحظت عيناه. ولما كان وحيداً، فإنه لم يستطع أن يفعل شيئًا وجارى الشاربين يهز جسده يمينًا وشمالاً.. ظل هكذا حتى ظهرت راقصة البادية وفاتنة الحضر والمدر والتى اسمها بين المدائن اشتهر، ذات الخصر النحيل والخد الكحيل.. ورأى عنترة الشابة التى خرجت، والتى تُظهر من جسدها أكثر مما تخفى. هذا الجسد الذى بلون رمال الصحراء عندما تنعكس عليها فضة القمر، شاهد وشاهد.. وشرب ثلاثًا فوق ثلاث فوق ثلاث.. وأمام عينيه كان الجسد يتلوى ويصرخ له ويناده عليه وهو مكبل إلى طاولته لا يستطيع عنها فكاكًا، ولما مادت يديها إليه، حاول النهوض، فوقف ثم اهتز ثم تأرجح ثم سقط بكامل طوله.. لم يلتفت إليه أحد، جاءه الغلامان الواقفان أمام الباب، حاولا رفعه ولما لم يستطيعا بسبب ثقل جسده، فقد أسنداه إلى الحائط وتركاه كما هو، وتابع القوم حديث الجسد..

... وكان عنترة يأكل الحلاوة مع الملائكة، كانوا يرفّون حوله بأجنحتهم القصيرة، كل واحد منهم يحمل بيده صحنًا صغيراً مصنوعًا من أوراق الورد، يقبض بأصابعه الثلاثة قبضة ويدسها فى فم عنترة.. وعنترة يبتسم بهدوء وهو يفتح فمه نصف درجة...

وبعد أن رحل الملائكة الصغار عنه، ركب فرسه وتقدم باتجاه مضارب بنى عبس، وما إن أشرف على خيامهم حتى لكز الفرس فانطلق مسرعًا كالعاصفة. مال على الشاخصة التى تحدد ديار بنى عبس فضربها بسيفه، وصل إلى صيوان الملك زهير فنزل مسرعًا . طلب إليه أن يجمع رؤوس القوم على عجل.. فجمعهم على عجل.. ولما تم له ذلك أخبرهم أن ملك الفرس يريد ديارهم وهو فى طريقه إليهم بعد أن خرب العراق واستولى عليها، ومعه جيوش لا قبل لهم بها، لها أول وليس لها آخر، وقد رآها عنترة بأمّ عينه تجر وراءها الأساطيل والبوارج والطائرات، وهى تريد أرضكم ومالكم ونساءكم.. وعندما سألوه "إذا ما العمل؟" قال: نحفر الخنادق حول المضارب ويجلس فيها قاذفو الرماح، وراءهم بين الأشجار يختفى ضاربو السيوف، وفوق الأشجار يجلس رماة السهام.

وقر قرارهم على أن يقود حملة الدفاع عن الوطن عنترة.. فجمع الرجال ورتبهم كما قرر وأراد، ثم اصطفى بعض شذاذ الآفاق لمرافقته، ووضع بعضهم الآخر فى الصفوف الخلفية ليأتوه بمن يترك موقعه الدفاعى، وبعد أن استتب له كل ذلك، عين الملك زهيرًا نائبًا له وقائدًا للجيوش وأرسله بمهمة استطلاعية لتفقد الجبهة.. ثم جلس على عرشه فى صيوان الملك زهير.

... صفق كفيه فخرجت الراقصة وراحت تتثنى أمامه فى رقصة "الكوبرا" وكان الملك عنترة يجلس فوق العرش، يضع فوق رأسه تاج الملك، ووراءه أبوه شداد وعمه مالك، كل واحد منهما يحمل مروحة من ريش النعام ويهشّ بها فوق رأس عنترة يروح عن نفسه حر الصحراء.. وتحت قدميه كانت عبلة وأختها مياء، تقلمان له أظافر رجليه وتبردانها وبجانبه كانت المغنية التونسية التى غنت للحب والسكارى تستلقى ملتوية على فخذه. بينما كانت الملكة زبيبة تتزين بالحلى والجواهر وتكلل رأسها بتاج من الذهب واللؤلؤ ساهمة فى فضاء المكان، وكفّاها مبسوطتان فوق ركبتيها.

... ثم إن عنترة طلب من كاتبه أن يُصدر بيانًا هامًا يوزع على المقاتلين الواقفين على خط النار يحثهم فيه على الصمود من أجل إفشال مخططات العدو والتصدى له بكل قوة، من أجل الحفاظ على الكرامة والشرف العربى.

وجاءت النساء كل واحدة من بلد، من سمرقند وعشق أباد ودمشق وحلب وبغداد، من الهند واسطنبول، من روما والدنمرك واليونان، كل واحدة قدمت نمرتها واستلقت برقائقها الملونة أمام عنترة حتى شكلن أسوارة من الذهب تنتهى دائرتها عند عبلة ولمياء، فانتشى عنترة بالنساء المتداعيات أمامه، ثم مالت المغنية عليه وهمست له.. فدفع عبلة وأختها لمياء برجله وأشار إليهما بها أن تقفا بعيداً، ثم نزل عن عرشه واستلقى بين النساء فالتففن حوله وغطينه بأجسادهن، أحس ثقلاً كبيراً ونشوة باردة تريح رأسه وجسده، فتح عينيه فوجد غلاماً يمسك بسطل ماء ويطلب منه أن يستيقظ.. نهض وجلس على طاولته، فوجد رجالاً لا يعرفهم يجالسونه الطاولة، سألوه إن كان لديه مانع، فأشار بيديه أن: لا.

ثم طلب شراباً وأنشد:

وإذا صحوتُ فما أقصر عن ندى   وكما علمت شمائلى وتكرمى

سأله أحدهم: الأخ شاعر، أراد عنترة أن يتهرّب من سؤاله كى لا يقول شعره وتُعرف شخصيته، فردّ عليه قائلاً: إنه لا يقرض الشعر ولكنه يحفظ الكثير منه، وهنا ألحّوا عليه أن يسمعهم شيئاً.. فأنشد:

إذا ما الملك سام الناس خسفاً   أبينا أن نقرَ الذلَّ فينا

ثم إنهم تغامزوا عليه وأنهضوه.. وكان المشهد التالى الذى رأيتموه فى سينما القاهرة: "عنترة مكبل اليدين والرجلين بالأصفاد والحديد، يزأر فى وجه الجلادين". كان ذلك فى اليوم الأول. وفى اليوم الخامس كانت أكثر عظامه قد تكسرت ونُتف شارباه، وأفرِغت واجهة فمه من محتواها، ومُزق قميصه المتسربل بالدم فظهرت آثار لسعات الكهرباء وجمر السكائر.. وهم يسألونه عن اسم الشاعر الذى قال القصيدة.

... ولما كان عنترة شهماً وفياً فقد أبى أن يضحّى بصديقه الشاعر وأصرّ على أنه لا يعرف اسمه، وأنه التقاه مرة فى مقهى عكاظ وسمع منه قصيدة حفظ منها هذا

البيت.. فتوجهت الدوريات إلى المقهى ولموه عن بكرة أبيه وأمه، ولم يجدوا أحدًا يقرض الشعر، فتركوهم على ذمة التحقيق. وعادوا إلى عنترة فوجدوه يكلم الجن ويهزّ الحائط فيتساقط عليه الكبل الثلاثى رطبًا جنيًا.

... وخرج بعد سنوات يلتجئ إلى زوايا الجدران، يربط رأسه بشريط ملوّن، يتدرع برد الشتاء وحر الصيف، بيده قطعة طبشور ملوّن، يدخل المقاهى ليقول شعرًا فى الحكمة وأخلاق البشر، ثم يخرج ويكتب على كل مكان "أنا عنترة".

١٩٩٣

رحلات السندباد السبع

وما جرى له فيها من الحوادث العجيبة والمصادفات الغريبة

عبد الرحمن فهمى

كلوا يا أصحاب.. شمروا الأكمام عن السواعد، وأرخوا الأحزمة عن البطون، ثم كلوا واشربوا حتى تمتلئوا، فالأكل والشرب متعة أعرفها وأحبها، وطعامى وفير، وخيرى كثير، فكلوا إذن واشربوا ولا تتأثموا، وإن شئتم أيضًا دعوت لكم راقصاتى يمتعنكم، فعندى منهن ألف، وعندى أيضًا من الجوارى ألف، ألف مختلفات متباينات.. فيهم البيضاوات والسمراوات والصفراويات، جمعتهن فى رحلاتى السبع، أبت من أسفارى وحصادى ألف راقصة وألف جارية وألف صندوق مفعم ذهبًا وفضة ولآلئ، أصغرها بيضة يمامة، وأكبرها بيضة نعامة، كل هذا لكم.. فكلوا واشربوا والتذوا إذن دون تحرج أو تأثم، فكلنا يجب أن يأكل ويشرب ويلتذ. ونحب بعد هذا كله -وبعده أيضًا- أن نكذب ونزور ونخاتل. وهذا ما لم أدعكم إليه، وما أكره لكم -ولنفسى- أن نفعله. يكفينا -نحن أبناء آدم- أن نأكل ونشرب ونلتذ، ولنترك الكذب والختل كلها، فليس عندنا -مثلها- شهريار يلهث قرارًا من الحقيقة، ومن ثم فلسنا فى حاجة إلى تليق حكايات وتنميق أكاذيب تلقيها فى أذنيه كل ليلة لنخدعه بها عن نفسه وعنا. ثم إننا لا نريد -مثلها- أن نكون أسطورة تعيش ألف ليلة وليلة. يكفينا أن نعيش هذه الليلة، وإذا متنا غدًا فسوف نعود إلى التراب. ونحن تراب كما تعرفون يا أصحاب، تراب إن رفت فوقه الريح تناثر وتبدد، وإن مسه ندى الفجر اخضر وأنبت. نحن لسنا أسطورة خارقة نسجها الوهم، نحن حقيقة تلهث على الدرب، نعرف فى لفح الظهيرة،

ونسعل ليلاً خلف جدار رطب. نحن نحن.. ما كنا، وما استطعنا أن نكون، ولا نزال نلهث على الدرب فى طريقنا إلى ما نريد أن نكون. ولهذا نأبى أن تحملنا هذه الشهرزاد على أن نسلك ما تختار هى لنا من دروب، كما تأبى أن نقبع خلف الجدار الرطب لنسعل فى الظلام، ثم نفجع مع الفجر بهذه المرأة تقدم لنا أنفسنا فى كلمات.. نحن الكلمات يا أصحاب، ولهذا نأبى أن تصنعنا الكلمات، ولهذا أيضًا يا أصحاب لا أريد لنفسى أن تموت -فعمرى سبعمائة عام كما تعرفون- وتخلد تلك الشهرزاد لتزور حياتى ربما بما تقص على شهريارها عنى. أريد أن أرد هذا الزيف وأقص عليكم حياتى بنفسى. أنا التراب، سأحكى لكم لهاثى على الدرب، سأقطر أمامكم عرقى قطرة فقطرة، سأسمعكم سعالى الأجش خلف الجدار الرطب. ولن يخدش هذا آذانكم فكلكم مثلى تلهثون على درب قصى.. بعضكم يلهب خلف لؤلؤة وضيئة، وبعضكم يلهث خلف درهم صدئ، منكم من يلهث نحو نهر من عسل ولبن، ومنكم من يلهث نحو بركة آسنة. ولكننا -كلنا- نلهث، وكلنا نعرق، وكلنا نسعل، وكلنا -فى أقصى الدرب- نموت وإلى التراب نعود.

* * *

لا تسألونى يا أصحاب كيف وقعت حكاياتى فى يد هذه الشهرزاد نقلتها وزيفتها، لا تسألونى، فسوف أحكى لكم كل شىء كما وقع.

فى أمسية مرحة -وكل أمسياتى مرحة كما تعرفون يا أصحاب- كنت أجلس فى القصر الثالث من قصورى السبعة.. فى يمينى فيل مشوى، وفى يسارى زق من خمر بابل، وأمامى ألف راقصة يمتعننى حولى ألف جارية يخدمننى، إذ نبئت بأن جارية محجبة بالباب تطلب المثول بين يدى.. جميل.. أقبلى يا سيدتى أقبلى، فشواء الفيل يملؤنى فتاء وقوة، وخمر بابل تلهبين حنينًا ونشوة. أقبلى يا سيدتى، ولكن إياك أن تغوص ساقاك فى بساطى ذاك الممدود، إنه بساط مسحور أهدانيه الملك زهمان صاحب جزائر ميسان، من جاءنى يسعى بشر غاصت ساقاه فيه حتى الركبتين فلا

يريم، ومن جاءنى يسعى بخير حمله البساط نحوى وئيداً كأنما يسرى على جناحى مطوقة.

"أهذا بساطك المسحور يا سندباد؟"

"أجل يا سيدتى.. هو بساطى المسحور المشهور."

"فلتطوه إذن من طريقى كى أصل إليك".

"أتخشينه يا سيدتى؟ فإنت إذن تسعين إلى بشر!"

"أنا..؟!!"

وضحكت يا أصحاب، فكأنما حوريات بحر المرجان تضحكن بين الخلجان، ورفعت نقابها، فكأنما لؤلؤة الملك نبهان أسفرت لتضىء الألوان (سأحكى لكم يا أصحاب فيما بعد عن حوريات بحر المرجان وعن لؤلؤة الملك نبهان) وتقدمت نحو البساط كأنها غزال يخطر، وبسطت نحوه يدين رقيقتين دقيقتين، ثم أخذت تحركهما كراقصة من الهند تبتهل فى معبد بوذا الرب، فإذا بالبساط ينطوى يا أصحاب، كل حركة من يديها كانت تطويه طية، وطية وراء طية ألفيت البساط تحت قدمى كومة. فطارت خمر بابل من رأسى كأنما لم أشرب زقًا، ودب الخور فى قلبى كأن لم أكلاً فيلاً. والحق أقول لكم يا أصحاب أننى ارتعدت.. أحسست خوفًا لم أحسه قط خلال رحلاتى السبع.

وتوقفت الجارية عن تحريك يديها الرقيقتين الدقيقتين، ثم عادت من جديد:

"أرأيت يا سندباد إلى بساطك المسحور الشهير؟"

"سيدتى.. "

"نادنى شهرزاد"

"شهرزاد..؟ "

وأنتم تعرفون يا أصحاب -مثلما أعرف- معنى شهرزاد. كانت أخبارها مع شهريار قد وصلت إليّ، وسمعت كيف صرفته عن قتلها صرفًا من غير أن تقول له: لا تقتلني. وكيف طوته في بنصرها عبدًا دون أن تشهر في وجهه سيفًا. إنها حية رقطاء يا أصحاب وإن كانت لا تلدغ، وإنما تغريك بجلدها الأملس فتلمسها، ثم تستطيب لمسها فلا تردها وهي تمس رقبتك، لا تردها وهي تلتف بها ناعمة كالحرير، ثم تضغطها ضغطة تلتذها، وأخرى تضيق بها أنفاسك ولكنك تلتذها، وثالثة تخنقك وأنت لا تزال تلتذها. ماذا أقول يا أصحاب؟ إنها شهرزاد !!

"مولاتي، لم لم تجعلي من اسمك مفتاحًا لقلبي؟"

"حسبت وجهي يفتحه"

"وهو قد فتحه يا مولاتي. ولكن التجربة علمتني أن الوجه الجميل لا يكون دائمًا قناعًا لقلب جميل"

"حتى وجهي يا سندباد؟"

"ماذا أقول يا مولاتي، لعنة الله على التجربة والحكمة ."

"أحسنت الحديث يا سندباد"

وضحكت مرة أخرى يا أصحاب، فكأنما حوريات بحر المرجان يضحكن بين الخلجان، ثم خطرت نحوي كعطر زهرة السيزان في بساتين ساحر جلستان. فقمت عن الدست وأجلستها مكاني، ثم قدمت لها بيدي زقًا من خمر بابل.

"أنا أعصرها لشهريار".

"ليكن إذن فيلاً مشويًا".

"أنا أطعمه لشهريار".

"لتأمر مولاتي إذن".

"اصرف جواريك وراقصاتك".

فأشرت يا أصحاب ثم انصرفن، فانصرفن.

"ادن منى يا سندباد".

"حسنك يا مولاتى على البعد يعيشنى، وعطرك يسكرنى ولم أدن، فكيف بى إذا جلست بجوارك؟!"

"ادن يا سندباد ولا تخف، فأنا امرأة ضعيفة".

"مولاتى".

"أجل يا سندباد.. أنا امرأة ضعيفة وأنت سندباد العظيم".

وفرت من عينيها لؤلؤة، أعنى دمعة يا أصحاب، فأحسست بلهيبها يلفح المكان كأنما يعبر بى الرخ فوق بركان، وندت عن صدرها زفرة، فتصدع من حرها السقف والجدران. فكيف بقلبى يا أصحاب، وهو كما تعرفون أشف من بيضة الهسهاس، وأخف من ريشة النواس؟ (ذكرونى يا أصحاب بأن أحكى لكم فيما بعد عن الطائر الهسهاس والبلبل النواس، فهما من المخلوقات العجيبة التى رأيتها فى رحلتى الرابعة).

"أنا امرأة ضعيفة يا سندباد.. حياتى معلقة بالكلمة يرصفها لسانى كل ليلة، وعنقى لا يرد عنه سيف شهريار إلا رصيدى من الكلمات. فتأمل امرأة يرتبط مصيرها بالكلمة!"

"الكلمة حق يا مولاتى، والكلمة قوة، والكون مخلوق بالكلمة".

"فإذا نفدت الكلمة كان العدم وكان الفناء".

"حاشا للكمة أن تنفد يا مولاتى".

"ما لم تمدها بما عندك من كلمات".

"أنا يا مولاتى؟!"

"أجل يا سندباد، ولهذا جئتك الليلة ساعية.. أنقذنى من الفناء يا سندباد، جنبنى العدم، هبنى الخلود..!"

"أنا إنسان يا مولاتى لا أملك الخلود..!"

"بل تملك حكايات رحلاتك السبع".

فأطرقت يا أصحاب ساعة أدرت فيها الفكر، وقلبت خلالها النظر.. كيف تهب الخلود حكايات إنسان يلهث على الدرب، ويعرق من لفح الظهيرة، ويسعل ليلاً خلف جدار رطب..؟

"سندباد.. الفناء كئيب، والعدم برودة..!"

"حكاياتى يا مولاتى عرق ودموع، وقطرات من دم أقدام أدقها أسنة الصخور".

"هى الكلمة يا سندباد، والكلمة قوة، والكلمة حق، والكون مخلوق بالكلمة..!"

"حكاياتى كلمة إنسان..!"

"فى البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله!"

وتحيرت يا أصحاب، فأنا لا أحب -ولا أعرف- أن أتفلسف.. حياتى حركة لا خاطرة، وفعل لا فكرة، أنفقت عمرى جواب آفاق. أرحل مع الفجر فى أول سفينة، تشيلنى الأمواج وتنفضنى فأعرف، ويضرب الحوت قاع سفينتى ليخرقها فأعرف، وأصارع الأمواج لأنتزع من قيعانها حياتى فأعرف.. معرفتى يا أصحاب غرستها بين مخالب الرخ، ونميتها تحت أنياب الغول، وأنضجتها فوق نيران المجوس، وها أنذا أحصد الآن معرفتى.. سبعة من القصور، وألفًا من الجوارى وألفًا مثلها من الراقصات ثم ألفًا من الصناديق المفعمة ذهبًا وفضة ولآلئ، أصغرها بيضة يمامة، وأكبرها بيضة نعامة. فكيف تريدنى شهرزاد أن أجلس فى عبق عطرها، وتحت سنا بهائها، لأفكر وأتفلسف؟!

وانتهيت يا أصحابى إلى أننى من جنس غير جنسها.. وعالم غير عالمها، وغايتى لا تلتقى بغايتها، فإن رأت فى كلماتى خلودها فهذا من شأنها. حكاياتى منقوشة بمداد من رماد فوق صفحات كتاب، ولكنها حية تتغذى بدمى فى رأسى. فلتأخذ الكتاب وترحل، ولتدع لى رأسى كما هى.

وناولتها الكتاب يا أصحاب.

"لن تندم يا سندباد على ما وهبتنى من كلمات".

"مولاتى، أنت طلبت كلمة الإنسان، وما كان للإنسان أن يضن بالكلمة. ها هى ذى كلماتى بين يديك يا مولاتى فعسى أن تهبك ما تسعين إليه من خلود".

"خلود ستشاركنى إياه يا سندباد".

ولم أتوقف عند كلماتها يا أصحاب، لم يعننى ساعتها ما وعدت به من خلود بقدر ما عنانى أن ترحل عن قصرى وتخلى بينى وبين ما كنت فيه من متعة.. فى يمينى فيل مشوى، وفى يسارى زق من خمر بابل، وأمامى ألف راقصة يمتعننى، وحولى ألف جارية يخدمننى.

خلود..؟!.. هه..!

ورحلت عنى يا أصحاب، وخلفتنى لما كنت فيه، ولكنها تركت لى عبقًا من عطرها يتأرج فى أبهاء القصر لا يتبدد، وكلما دغدغ أنفى أعاد إلى سمعى رنين صوتها:

"خلود ستشاركنى إياه يا سندباد"

وفى نهاية اليوم الأول كنت أسخر من قولها ذاك، ولكننى فى نهاية الأسبوع الأول بدأت أردد فى نفسى ألا بأس بأن أخلد معها فى مسمع الدنيا، والخلود فكرة لطيفة على كل حال. وفى نهاية الشهر الأول أخذت تخالجنى -أحيانًا- رغبة فى أن أسمع اسمى تردده ألسنة الناس. أما فى نهاية السنة الأولى فقد أخذت أسأل كل من ألقاه:

"ألم تسمعوا ما روته شهرزاد عنى لشهريار؟"

"بلى يا سندباد، سمعنا وطربنا".

"أرأيتم كيف ركبت الرخ وخرجت من وادى الماس؟"

"رأينا يا سندباد، وإنك لعجيب، وإنك لمحظوظ، وإن كان حاسب كريم الدين أعجب وأفضل منك حظًا".

"ومن حاسب كريم الدين؟!"

"ذاك الذى شرب من مرق ملكة الحياة فرأى السماوات السبع وما فيهن حتى سدرة المنتهى".

"حتى سدرة المنتهى؟!!"

"ونظر إلى الأرض فعرف ما فيها من معادن ونبات وأشجار وألهم علم الطب".

"فى نظرة واحدة؟!!"

"وعلم السمياء كذلك!!"

" لم يبق إلا أن تقولوا علم الكيمياء أيضًا..!"

"كذلك قالت شهرزاد."

"وأنا؟!"

"مغامر آفاق حظه حسَن."

ولكم أن تتصوروا فزعى يا أصحاب من هذا الخلود الذى ساقتنى إليه شهرزاد، لقد خلدتنى حقًا، ولكن كمغامر أفاق حسن الحظ. أنا السندباد مغامر أفاق حسن الحظ!!!

وشعرت يا أصحاب بأن كل قطرة عرق انتزعها منى لفح الظهيرة، وكل سعلة خشنة هدهدها الجدار الرطب، وكل خطوة دامية شققت قدمى فوق الصخور، كل أولئك

له عليّ حق.. ينبغى يا أصحاب أن أرد الأمر إلى نصابه، وأعيد ثقة الناس بى، وثقتى أنا بنفسى. ولهذا سأحكى لكم رحلاتى السبع كما حدثت لا كما زيفتها عليكم شهرزاد، فاسمعونى يا أصحاب، وانقلوا عنى ما أقول إلى أولادكم، وأوصوهم بأن ينقلوها بدورهم إلى أولادهم من بعدهم حتى لا يضلوا الدرب، ولا ينفقوا حياتهم يلهثون خلف سراب.

يا أصحاب.. إليكم حكاية رحلاتى السبع.

الرحلة الأولى

قال لى شيخ التجار:

"يا سندباد، لو لم يكن أبوك رحمه الله صاحبًا قديمًا لى، لأرسلت بك إلى قاضى القضاة."

فصاح رهط التجار الذين كانوا يمسكون بتلابيبى:

"إلى قاضى القضاة."

فقال شيخ التجار، الرجل الحكيم ذو القلب الطيب:

"أمهلوه يومًا آخر.!"

"بل إلى قاضى القضاة."

"أنا شيخكم..!"

"وهو مدين لنا بمائة ألف دينار.!"

"أمهلوه يومًا واحدًا من أجل صداقتى لأبيه!"

"أتضمنه لنا؟"

فأطرق شيخ التجار، الرجل الحصين ذو الفكر الثاقب مفكرًا.

* * *

كان يجلس فى قصره -وهو فخم إلى حد ما ولكنه كوخ حقير إذا ما قورن بقصرى الذى ورثته عن أبى- على أريكة مطعمة بالصدف والعاج، وذؤابة تتدلى من

عمامته إلى أمام فتخفى عينيه وما يدور فيهما من أفكار، وأصابع يده اليسرى تتخلل شعيرات لحيته الكثة المخضبة بالحناء، وبين أصابع يده اليمنى ثبت قدمه التجار لم يترك كبيرة ولا صغيرة من ديونى إلا أحصاها. وكنت واقفًا أمامه فى ضيق، وأقصى أمنياتى أن ينتهى من فض هذا الخلاف حتى أعود إلى قصرى قبل العصر، لأنعم بساعتين من النوم تتيحان لى أن أقضى السهرة منتعشًا مع أصحابى العشرة: بدر الدين وقمر الدين وشمس الدين وشهاب الدين ونجم الدين، ثم سيف الدين وحسام الدين وركن الدين وعماد الدين وحصن الدين.

وبدا لى كل شىء سخيفًا يثير السأم، لو كنت حرًا لتركته يفض المشكلة مع التجار، وعدت إلى قصرى لأنام، ولكننى لم أكن حرًا فى التحرك، فتاجر يمسك بكم عباءتى الأيمن، وثان يمسك بكمها الأيسر، وثالث يقف خلفى وأصابعه تطبق على قفاى، وستة تجار آخرون يحيطون بى، كأنما يخافون أن أغافلهم وأجرى -أنا السندباد- هاربًا.

والحق إننى كنت فى مأزق خطير، وإن لم أشعر بخطورته وقتئذ. وقد بدأ المأزق فى صباح هذا اليوم عندما جاءنى تاجر الثياب يطلب أن أدفع له عشرة آلاف دينار ثمن عباءة اشتريتها منه من حرير الهند مطرزة بالذهب. فأخرجت كيسى من عبى، فوجدت فيه أربعة دنانير فقط. فناديت القيم على شؤون القصر، وأمرته أن يدفع للتاجر عشرة آلاف دينار. ولكن القيم هز رأسه وقال:

"لا يوجد تحت يدى فلس واحد".

ولم يكن فى هذا ما يثير انزعاجى، فلدى مخزن كبير ورثته عن أبى مملوء بزكائب الجواهر والذهب، ولم أكن أعرف مقدارها تمامًا، فقد عجز مائة حاسب عن إحصائها بعد موت أبى، وظلت بغداد سنتين تتحدث عن هذه الثروة التى لا يستطيع مائة كاتب أن يحصوها. فقلت لقيم القصر:

"إلى المخزن إذن وأحضر زكيبة لتدفع منها ما يطلب صديقى التاجر".

ولكن قيم القصر عاد يهز رأسه قائلاً:

"لقد نفدت الزكائب يا سندباد".

"نفدت؟!! كل الزكائب؟!"

"نعم يا سندباد.. كل الزكائب نفدت".

"وكيف..؟ لقد عجز مائة حاسب عن أن يعرفوا عددها..!"

"لا أعرف يا سندباد، وإنما أنت تأمرنا كل يوم بأن نحضر إليك زكيبة أو زكيبتين، وفي بعض الأيام نحضر لك خمس زكائب، وأمس أحضرت لك آخر زكيبة في المخزن."

فأطرقت مفكراً، لقد أفلست إذن، ومددت يدي أتحسس كيسي، ثم قلت:

"أنا لا أملك إلا هذه الدنانير الأربعة!"

وما كاد التاجر يسمع ذلك حتى قفز فوقي ممسكًا بخناقي صائحًا:

"عباءتي أيها اللص.. اخلع عباءتي وإلا قتلتك!."

فألقيت العباءة في وجهه مغتاظًا وأمرت القيم بطرده من القصر طرداً مهينًا، فجذبه القيم من قفاه ودفعه حتى أخرجه من الحجرة، ولا أعرف إن كان مضى في دفعه حتى باب القصر أم لاطفه واسترضاه بعد أن أخفاهما الباب عن عيني، ولكن التاجر ما لبث أن أذاع نبأ إفلاسي في بغداد كلها، فم تمض ساعة أو بعض ساعة حتى هاجم قصري كل من يدينني بفلس من تجار بغداد، ثم ساقوني أمامهم إلى شيخ التجار بتلك الصورة المهينة.

* *

ورفع شيخ التجار، بعد طول تفكير، رأسه وسألني:

"أتعدني يا سندباد؟"

"بم يا شيخنا الكريم؟"

"بأن تدفع لهؤلاء التجار مائة ألف دينار إذا كان الغد".

"الله المعين يا شيخنا الكريم."

فصاح التجار جزعين:

"ضاعت أموالنا إذن..!"

وقال لى شيخ التجار بعد أن هدأ ثائرتهم:

"لن يعجزك يا سندباد أن تحصل على مائة ألف دينار."

"لا أعرف يا شيخنا الكريم، ولكننى لا أملك الآن إلا قصرى، وهو من حجر ورخام."

فالتمعت عينا شيخ التجار ببريق لم تخفه عن عينى الذؤابة المدلاة من عمامته. ثم قال:

"القصر الذى بناه أبوك لينافس به قصر هارون الرشيد؟ إنه يساوى ثروة."

"ربما يا شيخنا، لست أدرى".

فصاح أحد التجار

"أنا أشتريه بخمسين ألفًا".

وصاح آخر: "أشتريه أنا بسبعين ألفًا".

وصاح ثالث:

"على بمائة ألف أدفعها لكم الآن فتستقضون ديونكم وترحلون".

فلوح رابع فى وجه الثالث متحديًا:

"على بمائة ألف وعشرة آلاف".

وارتفعت الصيحات متداخلة.. مائة ألف وعشرون، وثلاثون.. وخمسون.. وسبعون.. مائتا ألف.. ثلاثمائة ألف.. أربعمائة ألف.

كانت أصواتًا متداخلة متباينة.. فى الأجش والرقيق، وفيها الغليظ والرفيع، وفيها الحاد واللين، وفيها الأبح والمشدوخ. وكانت كلها تصيح خمسمائة ألف.. ستمائة ألف.. سبعمائة ألف.. وأخذت الأيدى تلوح وتحتج،ثم تلوح وتضرب، واشتركت تلك الأيدى التى كانت تمسك بكمى عباءتى وبقفاى فى التلويح والتهديد والضرب، ورأيت نفسى فجأة وسط هذا السخف حرًا لا يقيدنى شىء، فتسللت من بينهم وهم مشغولون عنى بالمزايدة. ووجدت نفسى خارج قصر شيخ التجار ترطب نسمة الغروب جبهتى فابتعدت مسرعًا ولا زالت أصوات صياحهم فى الداخل تلاحقنى.

كان على أن أحصل على مائة ألف دينار دون أن أبيع قصرى الذى أحسست بأننى لا أستطيع أن أتخلى عنه مهما كان الثمن الذى يعرضونه للبيع.. إن فى استطاعتى أن أبيع بعض التحف التى يحفل بها القصر وفاء بهذا الدين، ولكن على أن أفعل ذلك قبل أن ينتهى التجار من مشاجرتهم وينتبهوا إلى فرارى فيلجأوا إلى المحتسب ليقبض على. ومن ثم أسرعت إلى قصرى لأدبر الأمر، وأخذت خلال الطريق أهون المشكلة على نفسى، فهؤلاء التجار حمقى.. أيظنون أن مائة ألف دينار تعجزنى؟ إن اللؤلؤة التى تتدلى من الثريا الكبيرة فى قاعة الاستقبال تساوى وحدها خمسمائة ألف.. إن البساط المنسوج بالذهب الذى يمتد من الباب الكبير ويصعد السلالم حتى يصل إلى الردهة الرئيسية يساوى وحده ثمانمائة ألف.. إن الإبريق الذهبى الذى أغسل به يدى بعد كل طعام يساوى –مع طسته– أربعمائة ألف.. إن المزولة العاجية التى فى وسط البستان تساوى وحدها...... ما هذا؟ أنا سندباد تعجزنى مائة ألف دينار؟ إنهم حمقى بغير شك.

ولكننى ما كدت أصل إلى القصر حتى بدأت أتردد.. أأبيع هذه الأشياء التى واكبت طفولتى وصباى وأسعدت شبابى؟ وقفت أمام المزولة العاجية متحسرًا.. إن أبى

رحمه الله كان يرسلنى خمس مرات فى كل يوم إلى هذه المزولة لأرى إن كانت مواعيد الصلوات قد حانت، وكنت أنتهز الفرصة فأتسلقها لألعب فوقها وأجعل من إصبعى مؤشرًا يلقى ظله كما يشاء، فأقلب الظهر إلى عشاء، وأجعل من العصر مغربًا. أأبيعها الآن لأن بعض التجار يديننى بمائة ألف دينار؟ وتركت المزولة ودخلت من الباب الكبير، وما كادت قدماى تطآن البساط حتى أحسست به ينادينى: سندباد.. أيها الخائن الغدار، أتبيعنى بعد أن حملتك عشرين سنة منذ كنت تحبو فوقى صاعدًا هابطًا؟ لا يا بساطى الحبيب.. فلتقطع قدماى إن وطئتا غيرك طول عمرى.. السندباد لا يخون أبدًا عشرة طالت أو قصرت.

واتجهت إلى الثريا الكبيرة فى قاعة الاستقبال، وبدأت أضواؤها تتراقص أمام عينى.. فتذكرت كيف أن أمى كانت تقف تحت هذه الثريا، واللؤلؤة الكبيرة تعكس فوق وجهها المليح أضواء تزيد ملاحة وإشراقا. وخيل إلى ساعتها أن وجه أمى يتراءى لى باسما تحت الثريا..أأبيع اللؤلؤة فاحرم من ذكرى هذا الوجه المليح؟

ووقفت مترددا، إما أن أتخلى عن واحدة من هذه التحف التى هى جزء من نفسى، وإما أن القى بنفسى بين يدى المستنطقين يعذبوننى لأقر بمخابئ أموالى، فلن يصدق احد أننى أنفقت مل تلك الزكائب التى عجز مائة حاسب عن إحصائها.. كانت مشكلة لا اعرف كيف أحلها.. وأقبلت جاريتى الزاهية: ما بال سندباد يقف حزينا اليوم؟

كانت الزاهية جاريتى وسيدتى فى آن واحد، فركعت أمامى وركعت أمامها: "أأغنيك يا سندباد لحنا شجيا انفطر له قلب معبد؟"

فهززت رأسى أن لا.

"إذن ارقص لك رقصة الكاهنات فى الصين؟" وهززت رأسى مرة أخرى.

"إذن آتيك بشراب عتقته ألف عام من الأعوام مرت عليه سعيدة مرحة؟" وهززت رأسى مرة ثالثة.

"ماذا يحزنك إذن وأنت لم تعرف الحزن مرة فى حياتك؟" فقصصت عليها حكايتى مع التجار، وما كدت أصل إلى خوفى من المستنطقين حتى ضحكت فأغرقت القاعة بأصداء من المرح والسخرية. "أيضنيك الحصول على مائة ألف دينار ولديك أصدقاؤك العشرة؟" "من؟ بدر وقمر الدين وشمس الدين وشهاب الدين ونجم الدين..." "نعم، ثم سيف الدين وحسام الدين وركن الدين وعماد الدين وحصن الدين."

"وما شأن هؤلاء الأصحاب بما أنا فيه يا زاهية؟"

"الم تنفق عليهم مالك أثناء عسرهم؟ ألم تمنح كلا منهم زكيبة من الدنانير تاجر بها وأثرى وابتنى القصور واقتنى الجوارى؟"

"أترينهم يقرضوننى مائة ألف اليوم؟"

"لا أحسب إلا أن كل منهم وقد سمع بما أصابك، يعد الآن مائة ألف ليحضرها معه عندما يأتى لينفق سهرته المرحة معك."

حقا كيف غاب عنى إننى لا أواجه هذه المشكلة وحيدا، إن لدى أصحابا عشرة، كلهم أكل من خبزى وشرب من خمرى وثرى من مالى. إن الزاهية أصدق فراسة منى، نعم... لا بد أنهم فى طريقهم الآن إلى لنسمر ونقصف،كعادتنا كل ليلة، وفى يد كل منهم كيس به مائة ألف دينار.

وصحت بالخدم والعبيد ليمدوا الموائد ويعدوا أدوات الطرب والشراب، ثم جلست فى صدر القاعة وعلى يمينى الزاهية، وبدأنا ننتظر.

وانقضت ساعة لم يطرق خلالها بابى، واخذ القلق يتسلل إلى قلبى، أتراهم لن يحضروا؟ وقالت الزاهية:

لماذا لا تقطع الشط باليقين يا سندباد فترسل إليهم؟

وأطلقت عشرة من عبيدى يسعون نحو قصورهم، وعاد العبيد بعد ساعة لأسمع منهم أن أصحابى العشرة سافروا... جميعا سافروا... واليوم فقط سافروا... بدر

الدين إلى سمرقند، وقمر الدين إلى شمرقند، وشهاب الدين إلى ضمرقند، ونجم الدين طمرقند، وسيف الدين إلى ظمرقند، وحسام الدين إلى عمرقند، وركن الدين إلى غمرقند، وعماد الدين إلى فمرقند، وحصن الدين إلى قمرقند.

وقلت للزاهية: أفى العالم، بلاد بهذه الأسماء؟ وقالت الزاهية: نعم ولو أرسلت إلى غير أصحابك العشرة لسمعت عن كمرقند ولمرقند وممرقند حتى تنتهى حروف الأبجدية. إنها بلاد بنيت بالقدرة التى أفقدتك ثروتك التى لا تحصى.

لقد فروا منى إذن؟

لا تبتئس يا سندباد، فلا بد أن نجد مخرجا. وأطرقت يائسا أفكر.. أأبيع اللؤلؤة أم البساط أم المزولة أم الإبريق...؟ أم ادع ذلك كله واستسلم للتجار يسوقوننى إلى قاضى القضاة ثم المحتسب ومستنطقيه؟

وطرق الباب طرقا عنيفا:

افتح باسم أمير المؤمنين يا سندباد.

وقالت الزاهية:

اهرب يا سندباد.

إلى أين اهرب، أين المحتسب وهو يطرق باب بعد شكوى التجار لا بد راصد عيونه فى الطرقات ليمنعنى من الهرب، وحتى إذا تمكنت من الهرب فماذا افعل بعد؟ أأترك لهم قصرى وتحفى يضعون أيديهم عليها ويأخذونها غصبا وفاء لدينهم، ثم أصبح أنا السند باد طريد المحتسب ورجاله؟

افتح باسم أمير المؤمنين يا سندباد.

وهل لو فتحت لكم الباب تدعوننى أبيع البساط أو اللؤلؤة أو المزولة لأدفع لكم دينكم؟ أو أنكم ستأخذوننى جرا على الأرض حتى أقبية المستنطقين؟

اهرب يا سندباد.

والى أين اهرب يا زاهية؟

افتح باسم أمير المؤمنين يا سندباد.

اهرب إلى أمير المؤمنين يا سندباد.

إلى هارون الرشيد.

وهل يجيرنى هارون يا زاهية وأنا ابن من ابتنى قصرا ينافس به قصره؟

افتح باسم أمير المؤمنين يا سندباد.

أمير المؤمنين يا سندباد رجل مثلك يؤمن بأن ليس بالمال وحده يحيا الإنسان.

نعم، ولكن ربما بالمال وحده يضيع الإنسان.

لن يضيعك أمير المؤمنين من أجل مائة ألف وهو يعطى كل ليلة لقاصديه مائة ألف ألف.

افتح باسم أمير المؤمنين يا سندباد.

قادتنى زاهية إلى قبو فى أسفل القصر يفتح على دجلة، ثم أغلقت خلفى الباب بعد أن باركتنى ودعت لى بالتوفيق وتحقيق المراد على يدى خليفة رب العباد.

وعلى شاطئ دجلة جلست أفكر فى هدوء، ربما للمرة الأولى فى حياتى أستطيع أن أجلس لأفكر بهدوء. هذا المصير الذى انتهيت إليه صنعته يداى، ومنذ الساعة لا أصحاب ولا قصف، ولا متعة ولا إسراف، إنما هو الصحو والدأب حتى استرد ثروتى وأستعيد وجودى. وقبل ذلك ينبغى أن تتاح لى الفرصة لأعود إلى قصرى حيث ابدأ من جديد. وفى هذا السبيل لا مفر من أن ألجأ كما قالت زاهية إلى هارون الرشيد، فهو كما سمعت يؤمن مثلى بأن ليس بالمال وحده يحيا الإنسان، ولهذا يهب فى كل ليلة قاصديه آلاف الآلاف. وأنا وإن كنت مثله فقد استدار لى الزمان وغدرت بى الدنيا، وليس من بأس فى أن يعين زميل يؤمن بأن ليس بالمال وحده يحيا الإنسان زميلا آخر يعتنق نفس المذهب. فإلى قصر هارون الرشيد يا سندباد.

ولم يعترض حرس القصر طريقي، ويبدو أن هارون الرشيد أمرهم، مثلما كنت آمر حراس قصري بألا يصدوا قاصدا عن سبيلي، فأخذت أسير على البسط السميكة النفيسة، وكانت كل خطوة أخطوها فوقها تذكرني بالبساط الممتد من باب قصري حتى قاعة الاستقبال. إن القدم لتغوص في بساطي ذاك الحبيب أعمق مما تغوص أقدامي الآن في بسط هارون الرشيد، إيه يا دنيا، ولكنني سأستعيد كل شيء... فقط يخرجني هارون من هذا المأزق فأعود سندباد كما كنت.

وكان هارون الرشيد يجلس في صدر القاعة على طنف من حرير الهند محلى بلآلئ الصين، وفوق رأسه عمامة ضخمة يتألق ماسها الأزرق تحت أضواء الثريات الحمراء، وإلى جواره صندوق يغرف منه دنانير ذهبية خالصة صافية ويبذرها على الجانبين، حيث جلس رجال ذوو عمائم مكورة وجبب منتفخة، يطوحون لحى طويلة مخضبة، ويتمتمون بعبارات استحسان وانبهار لرجل أحمق يقف بين يدي هارون الرشيد ويهرف بكلام لا معنى له:

(والأرض مع، روف السما، فرى لها، وبنو الدجا، لهم بنوال، عباسى.)

ولم أكن أنا المطارد الذي يتحرق تجار بغداد شوقا لدمي، في حالة تسمح لي بسماع هذا الهراء الذي لا معنى له، فتقدمت نحو هارون الرشيد، ودفعت الأحمق المهراف بكتفي ثم وقفت بدلا منه بين يدي هارون: السلام عليك يا أمير المؤمنين. عليك السلام أيها الشاعر الملفق، أجئتنا مادحا؟

لست بشاعر يا أمير المؤمنين.

عليك السلام أيها المحدث الثقة، أتروي أحاديث عن جدنا العباس؟

لست بمحدث يا أمير المؤمنين.

عليك السلام أيها النخاس النقادة، أجئتنا بجوار شركسيات؟

لست بنخاس يا أمير المؤمنين.

عليك السلام أيها المضحك المراح، أجئتنا بنوادر طريفة؟

لست بمضحك يا أمير المؤمنين.

عليك السلام أيها المغنى المطرب، أتطربنا بأدوار من خفيف الظل؟

لست بمغن يا أمير المؤمنين.

عليك اللعنة إذن. أيها الحراس، أدبوه ثم ألقوا به فى الجب.

وتقدم عشرة من ذوى الأجسام الفارعة وانهالوا على ضربا وأنا أصرخ:

أنا سندباد يا أمير المؤمنين، أنا سندباد.

ولكن صوتى ضاع وسط صيحات الاستحسان للرجل الأحمق الذى عاد يهرف بهرائه الذى لا معنى له:

(إقدام عم، رن فى سما)

وسقطت ضربة شجت منى الرأس.(حه حاتم، فى حلم اح)

وانهال سوط مزق منى اللحم.

(نف فى ذكا، إياس).

وارتطمت لكمة رضت منى العظم.

وصاح أحمق آخر: الأمير فوق من ذكرت.

وحملنى الرجال العشرة وسط ترديد الحمقى:

(نعم فوق من ذكرت، فوق من ذكرت)

وهبطوا بى سلالم لا حصر لها، وبعد كل سلمة، كانت أضواء الثريات الحمراء تتلاشى، وصياح الحمقى يتضاءل، حتى لم أعد أرى شيئا أو أسمع شيئا، وعندئذ أيقنت أننى فى الجب.

والقانى الحراس العشرة على الأرض، وسدوا فوهة الجب بحجر طاحون، ثم عادوا يصعدون السلالم التى لا حصر لها حيث ضوء الثريات المتلألئ وصياح الحمقى الذى لا معنى له. وبقيت وحدى يا سادة يا كرام ملقى فى الظلام، مشروخ الرأس، ممزق اللحم، مرضوض العظم، وفى أذنى لا تزال تتردد أصداء الصياح:

(فوق من ذكرت، فوق من ذكرت)

وأدرت عينى حولى تبحثان فلم تريا إلا الصمت، مددت كفى تتحسسان فلم تتلمسا إلا الظلام، فقلت فى نفسى يا سادة يا كرام: "هذا جزاؤك يا سندباد، مالك أنت وما لهارون الرشيد؟ أبوك ابتنى قصرا ينافس به هارون الرشيد، وأنت تلجأ وقد دارت بك الأيام لتستجدى هارون الرشيد؟ حسن... ها أنت ملقى تحت جدران قصره لا يسمع بك احد، ولا يخطر مكانك على قلب بشر، حتى قلب أولئك التجار الذين يقلبون بغداد الآن بحثا عنك."

وأخذت يا سادة يا كرام أقارن ما أنا فيه بما كنت فيه بالأمس من عز ظننته لا يفقد، وراحة ظننتها لا تحول، فانتهيت إلى الموعظة والاعتبار، فالزمان ليس له أمان، وكل نعيم مآله إلى الزوال، وما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع، وأخذت ألوك فى ذهنى جملة موزونة منغمة: لكل شىء إذا ما تم نقصان. ولم أكن شاعرا لأمضى بها إلى الشطر الثانى، فتركته لرجل يأتى بعدى يكون حظه من الشعر أوفى وأتم، وعدت أقول فى نفسى: يا سندباد، أنت لا تملك الآن إلا أن تصرخ، ولن يسمع صراخك مخلوق، اللهم إلا هارون وجنوده، أولئك ليس فيهم غناء، فليس لك إلا أن تسلم أمرك لله وتنام، وقد سمعت أن فى النوم سبع فوائد، لا اذكر منها الآن إلا الأمل فى أن أستريح ساعة أو بعض ساعة من التفكير والتدبير.

فاضطجعت وثنيت ذراعى اتخذها وسادة تقى رأسى المشجوج صلابة أرض الجب الصخرية، ولكننى شعرت بشىء صلب حاد يخزنى فى زندى، فتحسسته فى الظلام حتى أمسكت به، وأخذت أتعرفه بأصابعى، وعندما عرفته يا سادة يا كرام ارتجفت بدنى رعدة، فقد وجدته عظمة ساعد لا ريب فى أنها كانت لنزيل سبقنى إلى الجب.

وبزغت هذه الحقيقة في عقلي فلدغتني كالعقرب، هل يترك هارون الرشيد نزلاء الجب حتى يموتوا جوعا وعطشا وخوفا؟ أيكون هذا مصيري أيضا؟ أنا السندباد، اترك هنا حتى أصبح رمما كصاحب هذه الساعد؟ إذا كان هذا مصيرك يا سندباد فتعسا لك، وتعسا لتلك اللحظة التي أشارت فيها عليك الزاهية أن تقصد هارون الرشيد!.

والتحسر على ما فات قلة عقل، والأمل في الخلاص من هذا الجب جنون، فالعقل أن أقنع بحاضري، وإذا كنت سأموت جوعا وعطشا بعد أيام، فإنني لا زلت حيا حتى الآن، وسأظل حيا هذه الأيام، فلا معنى لأن اقضيها نائما وسط رمم الموتى، فانا لا أحب الموت ولا الموتى، إن ذكر الموت أمامي يبعث في قشعريرة لا تفارقني ويجعلني أحلم أحلاما مزعجة، وليس ثمة مبرر لأقضي نومتي الأخيرة أحلم بالرمم والأشباح والعفاريت. فلأنأى بنفسي إذن عن رمم هؤلاء الموتى التي لا أشك في أنها تحيط بي.

وأخذت أحبو في الجب أتحسس بيدي طريقي مبتعدا ما وسعني الابتعاد عن العظام الكثيرة الملقاة حولي. وما كدت أشعر بأن أصابعي لم تعد تلمس عظاما أخرى حتى اضطجعت في شيء من الطمأنينة، وعدت أثني ذراعي لاتخذها وسادة، ولكنني أحسست بشيء آخر يلمس زندي، ولم يكن هذه المرة صلبا حادا، وإنما كان طريا لينا مس ذراعي في رفق، فأخذت أتحسسه لأتعرفه، ولمست أصابعي زندا مكسو باللحم، ثم ارتفعت ساعد فكتف، ثم أخذت تسير مع الكتف حتى لمست عنقا وبدأت تتخلل لحية كثة. أتراني نأيت عن العظام النخرة لأجاور الجثث المتعفنة؟ وأحسست بقشعريرة جعلت أصابعي تطبق على اللحية في عنف، وعندئذ سمعت صوتا ضعيفا يقول في هدوء:

"اترك لحيتي يا بني....!"

هو إذن حي...! ولست وحدي وسط الرمم، فهتفت في فرح صادق: "مرحبا بك يا شيخ؟"

"ارقد بجانبي يا بني والتزم الصمت."

"لماذا؟"

"لتنتظر الأسد معى."

"أى أسد يا شيخ؟"

"ألست من بغداد؟"

"بلى."

"ألم تسمع عن الأسد الذى يأتى كل ليلة تحت قصر هارون الرشيد، فيزأر زأرة واحدة ترتج لها جدران القصر، ثم يذهب."

"بلى، سمعت بهذه الخرافة."

"ليست خرافة، فقد رأيته بنفسى."

"متى؟"

"كل ليلة منذ ألقى بى هنا."

"أتتكلم جادا؟"

"من كان مثلى ينتظر الموت لا يهزل أبدا يا بنى."

"إذن، فالأسد حقيقة؟"

"وستراه يفعل ذلك؟"

"لا أحد يعرف."

ولماذا لم يقتله هارون وجنوده؟

"وهل يقتلون شبحا يا بنى...!"

"هو شبح إذن؟"

"بل أسد."

"أنت تحيرني يا شيخ."

"مثلما تحيرت طول حياتي يا بني."

"زدني حديثا عن الأسد"

"ستراه قبل أن تموت."

"وهل من الحتم أن نموت يا شيخ؟"

"أنا أموت الآن، وستلحق بي أنت بعد يوم او اثنين، هذا قضاء الله وهارون."

"ولكنني لا أريد أن أموت."

"لا تريد....؟ ولماذا جئت هنا إذن؟"

"لو خيرت ما جئت، وإنما ألقى بي هارون إلقاء."

"كنت تستطيع تجنب هذا المصير."

"وكيف؟"

"بأن تمدح هارون."

"لست بشاعر يا شيخ."

"كنت تستطيع أن تروى له أحاديث عن جده العباس."

"لست بمحدث يا شيخ."

"كنت تستطيع أن تضحكه أو تطربه، أو تأتيه بالجواري الحسان مثلي."

"أنت كنت تأتيه بالجواري الحسان؟"

"نعم."

"فلماذا غضب عليك وألقاك في الجب؟"

"لأنه أراد الجارية التى لا أستطيع أن أبيعها له."

"ومن هى؟"

فتجاهل الشيخ سؤالى وقال:

"ما دمت لست بشاعر ولا محدث، ولست بمضحك أو مطرب أو نخاس، فما الذى أدخلك قصر هارون الرشيد؟

فشرعت أقص عليه حكايتى منذ مات أبى حتى ألقى بى فى الجب، وعندما انتهت الحكاية كان الشيخ قد مات... مات قبل أن يخبرنى عن الجارية التى لا يستطيع أن يبيعها لهارون الرشيد، وخلفنى وحدى فى الجب... مع الظلام، ومع لحيته الكثة التى غاضت منها الحياة، ومع تعب شديد يثقل جسدى ونعاس لا يقاوم يطبق جفنى، فثنيت ذراعى ونمت.

ولا أعرف كم مضى على وأنا نائم، ولكننى صحوت مذعورا على صوت قصف الرعد او انهيار الجبل، فوجدت الأسد أمامى يزأر، رافعا رأسه إلى أعلى، نافشا لبده فى غضب، واستطعت أن ألمح فى الظلام عينيه تتوهجان كالجمر تكادان أن تضيئا ظلام الجب. وكان صوته لا يزال يجلجل ممطوطا متردد الأصداء كأنه صراخ مائة عبد يعذبون بالحديد المحمى، وأحسست بجدران القصر ترتعد من فوقى كلص بين يدى المحتسب وأسقطت فى ارتعادها بعض الأتربة وشظايا الصخر وكادت تشج رأسى المشجوج سلفا، فجعلتنى أتخلص من خمار النوم واستعيد ما مر بى خلال يومى الأغبر. وانبثقت فى عقلى فكرة... هذا الأسد الواقف أمامى، من أين جاء؟ هو لم يهبط من السماء، ولم ينبت من الأرض، فلا بد أن للجب منفذا يدخل منه ويخرج دون أن يراه هارون وجنوده، وأملى يرتهن بالعثور على هذا المنفذ. وقررت يا سادة يا كرام أن أتبع الأسد فى خروجه دون أن أبالى اشعر بى فأكلنى أم تركنى، فانا ما لم أخرج من الجب ميت كالنخاس الشيخ لا محالة، والموت بين فكى أسد خير من الاحتضار البطىء بين الرمم فى الظلام.

ومن ثم هببت من رقدتى واضعا عمامتى فوق رأسى بيد، داسا نعلى فى قدمى باليد الأخرى. وكان الأسد قد انتهى زئيره وأخذ يتلفت حواليه، وخيل إلى لحظة انه رآنى، فقد رأيت جمر عينيه يزداد توقدا فى مواجهتى، ولكنه استدار ومضى راجعا من حيث أقبل، فأسرعت خلفه. وأخذ الأسد يسير وأنا أتبعه، ويسير وأنا أتبعه، ثم يسير وأنا أتبعه، حتى أحسست بقدمى تتورمان. وكانت أرض الجب صخرية مغطاة بحصى مدبب، فأصبح وطء قدمى يبعث فيهما ألما يكاد يفقدنى الوعى، ولكننى لم أكن أملك إلا أن أسير خلف الأسد، فلم يكن لذلك بديل إلا أن أرقد منتظرا أن ألحق بالشيخ النخاس.

وخيل إلى أننا سرنا -الأسد وأنا- طول الليل، وان النهار لا بد قد أشرقت شمسه الآن على من يعيشون فوق سطح الأرض. وشدد ذلك من عزمى، وجدد ما وهن من جلدى، فالمخرج لا بد قريب ما دام الأسد يأتى كل ليلة فى منتصفها، وأخذت أغالب الألم فى قدمى وأسعى خلف الأسد، ثم أخذ الألم يتسلل من ساقى إلى بطنى، فلم أعد أستطع السير، فانكفأت على الأرض وأخذت أحبو. ويبدو أن الأسد قد تعب مثلى، أو انه كان يدرك أننى اتبعه ولم يشأ أن أفقد أثره، إذ أبطأ فى خطوه حتى تساوى مع حبوى. ولكن الألم عاد يزحف من بطنى إلى صدرى، ثم أخذ يتخلل عظام رأسى المشجوج، وبدأت فكرة مريحة لها خدر لذيذ تسيطر على... إننى أموت الآن بغير شك، فلماذا لا أموت فى هدوء كما مات الشيخ النخاس، وما جدوى هذا السعى المرهق فوق الحصى وشظايا الصخر؟ ليس ذنبى أننى ضعفت، فقد بذلت جهدى، ولكن الجب كما أرى لا نهاية له، فلأرقد هنا فى انتظار الموت مستريح الضمير مطمئن النفس.

وهممت بأن أنبطح على صدرى عندما رأيت الجمرة المتقدة تتوهج من بعيد، ظننتها لحظة عين الأسد، ولكنها كانت جمرة واحدة وللأسد جمرتان، فأعدت النظر محددا بصرى المرهق إليها، كانت بعيدة كالنجم وان كانت لا تخفق، وخيل إلى أن نسمة هواء تهب على وجهى الذى مزقته سياط هارون وجنوده، كانت نسمة حارة ليست لها عفونة هواء الجب. أتراها المنفذ الذى يدخل منه الأسد؟

وتبخرت -في لحظة- فكرة الموت المريحة ذات الخدر اللذيذ، وحل محلها أمل شقي مهلك، ولكنه أمل يستحق على أية حال أن أبذل في سبيله جهدا جديدا، فشرعت أحبو نحو الجمرة البعيدة، واخذ حبوي يزداد بطئا وعسرا، ولكن الجمرة كانت تقترب، ثم استحال حبوي إلى زحف أدمى كفي وركبتي، ولكن الجمرة تزداد اقترابا، وكلما دنوت منها اتسعت رقعتها وتميز نورها حتى استطعت أن أتعرف فيها فوهة تنفتح إلى النور.

وتنبهت فجأة إلى أنني لم أعد أسمع وقع خطوات الأسد ولا أشعر بزفرة أنفاسه، وتذكرت أيضا أنني لم أسمعنهما منذ لمحت عيناي الفوهة، ترى أين ذهب؟هو لم يخرج من الفتحة بغير شك، فلم تكن تفصلني عنه سوى خطوات قليلة. ترى أين ذهب حقا؟ أم تراه لم يكن موجودا على الإطلاق؟ لقد سمعته يزأر، وشعرت بارتعاد جدران القعر لزئيره، بل ورأيت عينيه المتوقدتين، ولكن أين هو الآن؟ أيصدقني الناس في بغداد عندما أخبرهم بأنني رأيت الأسد الزائر تحت قصر هارون؟ بل هل أصدق نفسي عندما أخرج إلى النور واستعيد قوتي وحريتي؟ أم تراني أعود إلى ظني القديم بأنه خرافة؟ خرافة؟ ولكنني أخرج الآن بفضله من جب هارون الذي لم يخرج منه أحد قبلي، نعم، ها أنذا اصل إلى الفوهة التي يكاد نورها يعشي عيني بعد ليلة في ظلام الجب الحالك، وها أنذا ازحف خارجا منها برأسي، ثم بكتفي، ثم يخرج جسمي منها جزءا جزءا حتى أحس بقدمي المتورمتين تمسان الأرض خارج الجب، ولكن أين الأسد؟

وتجمعت الآم الليلة السابقة كلها على جسدي، فلم استطع أن أمضي في التساؤل والبحث عن الأسد، وتمددت على الأرض وكانت مكسوة بعشب أخضر أملس، واستسلمت لنوم عميق.

ولست أدري كم مضى علي وأنا نائم، ولكنني صحوت إثر إحساس بسائل حار ينسكب على وجهي ويبلل كل جسدي، وشعرت بشيء انعم من حرير الهند، وان كان ثقيلا لزجا يمسح وجهي. وخيل إلي لحظة أنه الأسد يتذوقني ليرى إن كان لحمي شهيا، فشلني رعب عجيب له... أنا الذي تبعت الأسد طوال الطريق من الجب إلى هنا غير

مكترث بأن يرانى ويأكلنى. ولكننى أحسست بعد أن خرجت من الجب بأن الحياة تستحق أن أعيشها طولا وعرضا. ولو كان الأسد أكلنى فى الجب لما اكترثت، بل ربما أسعدنى أن يخلصنى من الموت البطيء جوعا وعطشا وخوفا، إما أن ينتظر حتى أخرج إلى النور وأطمئن إلى نجاتى ثم يأتى ليأكلنى، فهذه مداعبة سخيفة لا أرضاها. وأحسست بقوة غاضبة تنبث فى ذراعى فارفعنهما وادفع ذلك الشيء الثقيل اللزج دفعة قوية. وما كدت افعل حتى سمعت صوتا رقيقا جميلا أشبه بصوت جاريتى الزاهية يقول:

"سبحان الله، لقد أفاق، سبحان الله."

ولم أصدق أذنى، أكتبت لى النجاة حقا، أم أنها هلوسة الاحتضار؟ ولكن شكى تبدد عندما سمعت جمعا لا شك أنه كبير يردد بذات الصوت الجميل الرقيق الجميل:

"سبحان الله، لقد أفاق، سبحان الله."

لقد نجوت ما فى ذلك ريب.... فتحت عينى سعيدا مستبشرا بتلك الأصوات الناعمة الجميلة، ولكننى ما لبثت أن صحت فى فزع: "سبحان الله....!"

فقد رأيت حولى جمعا من العماليق، سيقانهم كمآذن المسجد الجامع، وأجسادهم تطاول الجبال. ولم تكن ضخامتهم وحدها سبب فزعى، فان الداهية كانت فى وجوههم...كانت وجوه حيوانات على أجسام بشر. وبعيدا بعيدا فوق الجسم الذى يطاول الجبال تستقر رأس مثل القبة الكبرى فى قصرى، ووجه ملامحه تلخص تلخيصا محكما ملامح وجوه الحيوانات التى على وجه الأرض.... البقر والتماسيح والتياتل والحمير...الخ، وتبرز منه نابان كل منهما كحجر الطاحون، ويتدلى منه لسان مثل قوس قزح.

أين إذن تلك الجوارى اللاتى سمعت أصواتهن تسبح الله؟ وكان واحد من هذه العماليق، يبدو أنه كبيرهم، منحنيا فوقى يلعقنى بلسانه، ذلك الشيء الثقيل الناعم اللزج الذى أفزعنى عند يقظتى، وكان لعابه يتساقط منه دافئا فيغسل جراحى. والغريب دهشنا أن جراحى تلتئم بسرعة عندما يمسها لعابه الدافئ، فعدت أصيح:

"سبحان الله...!"

والتف العماليق حولى فى شىء من الدهشة، وأخذ كبيرهم يتفحصنى بعينين كأنهما مغارتان فى جبال القمر، ثم قال: "سبحان الله...!"

وكان يا سادة يا كرام يتحدث بلغة عدنان، وينطق بأفصح لسان، وكان صوته رقيقا عذبا، بل أكثر عذوبة من صوت جاريتى الزاهية، فأخذت أعجب بقدرة الرحمن، كيف يصدر هذا الصوت الحلو من هذا الجسم العملاق الذى يطاول الجبال، ومن هذا الوجه الذى تلخص ملامحه وجوه حيوانات الأرض؟

وعاد كبيرهم يقول: "سبحان الله، ما أنت، سبحان الله."

فقلت وقد طمأننى صوته العذب: "أنا سندباد."

"سبحان الله، وما سندباد؟ سبحان الله."

"أنا رجل من بغداد."

وعجبت عندما أخذ جميع العماليق يصيحون فى دهشة:

"سبحان الله...! من بغداد؟ سبحان الله."

"نعم من بغداد."

فقال كبيرهم غير مصدق: "سبحان الله...! بغداد؟... تلك القرية فى الطرف الآخر من الأرض؟ سبحان الله."

ولم أتصور أننى سرت فى ليلة من طرف الأرض إلى طرفها الآخر، واعتقدت أن العملاق قد اخطأ سماع الكلمة، فقلت له: "بغداد ليست من أقصى الأرض، بل هى وراء هذا الجبل."

"سبحان الله، ليس وراء هذا الجبل إلا صحراء الشيخ بهاء الدين ومسيرتها ألف عام، سبحان الله."

وخيل لى أن العملاق مجنون، وأكد لى جنونه تكراره جملة سبحان الله، فقد لاحظت أنه يبدأ بها كلامه ثم يختمه بها أيضا، وسواء كان مجنونا أو كنت أنا المجنون فإنه يبدو وديعا، وقد أبرأ جراحى بلعابه العجيب، فلم أجد من الكياسة أن أتشاجر معه حول موقع بغداد، فسألته: "ومن أنتم؟"

"سبحان الله، نحن شعب الدناسير، سبحان الله."

وبدأ تكراره لسبحان الله فى غير مناسبة يضايقنى، فقلت له: "ألا تستطيع أن تتحدث معى دون سبحان الله هذه؟"

"سبحان الله، لا أستطيع، سبحان الله."

"ولماذا؟ حتى لو كنت درويشا فليس ينبغى أن تكررها دون مناسبة، إن الدراويش فى بغداد..."

فقاطعنى قائلا:

"سبحان الله، لست درويشا، إنما نحن شعب خلقنا الله لنسبحه فلا نستطيع أن نفعل شيئا أو نقول قولا دون تسبيحه، سبحان الله."

وزاد هذا من اطمئنانى إليهم يا سادة يا كرام، فلا شك أنهم لا يؤذون أحدا ما دام كل عمل يأتونه وكل قول ينطقونه مبارك بتسبيح الله فى بدايته ونهايته. وبدأت أحس الإعجاب بوداعة هذا الجنس العجيب، بل بدأت أتحسر على أننى خلقت بشرا ولم اخلق مثلهم، فلست أحسب فيهم من يضطهدون المفلس أو يتخلون عن الصديق وقت الشدة، ولا أظن ملكهم يحتاج إلى جب يلقى فيه بكل من لم يمدحه أو يهدهد غرائزه. على أن ما خفف من حسرتى ثقتى من أننى سأعيش بينهم بقية عمرى أسبح الله مثلهم فى كل عمل آتيه او قول أنطقه، وأنعم بما يعيشون فيه من دعة وطمأنينة، وسحقا لهارون وجنوده...

ومن ثم صحبتهم إلى ملكهم ليقدمونى إليه وأسمعه قصتى، وفى الطريق لم استطع، وأنا أعدو، أن ألحق بخطوهم البطىء فقد كان الواحد منهم يقطع فى كل

خطوة فرسخا، ولاحظ كبيرهم أننى ألهث دون أن ألحق بهم، فحملنى يا سادة يا كرام بين أصابعه فى رفق، وهكذا سار الجميع وأنا معهم نسبح الله حتى وصلنا إلى المدينة. ولاحظت يا سادة يا كرام أن ليس حولها أسوار ولا حصون وليس لها حراس ولا أبواب، فقلت لكبيرهم: "ألا تخشون اللصوص؟"

"سبحان الله، وما معنى لصوص؟ سبحان الله."

"أولئك الذين يسرقون مال غيرهم ومتاعه."

"سبحان الله، وما معنى يسرقون؟ سبحان الله."

فأخذت أفسر له معنى السرقة حتى فهم منى بعد جهد واضح، فقال:

"سبحان الله، ليس فينا محروم ولا طماع، وليس لدينا شىء يملكه ليسطو عليه فرد آخر. كل ما فى المدينة ملك لكل ما فى المدينة. سبحان الله."

وأدركت يا سادة يا كرام أن هؤلاء الناس يعيشون فى ما يشبه الجنة الموعودة، وحمدت الله على أن ألقى بينهم فى حين كان يمكن أن يقودنى الجب إلى صحراء جرداء يسكنها لصوص وقطاع طرق، او إلى غابة موحشة تملأها الكواسر والسباع. لقد فارقت بغداد طريدا مفلسا أهرب بحياتى من الموت فعوضنى الله خيرا من مالى المبدد وأمنى المفقود.

وأثناء سيرنا فى طرقات المدينة نحو قصر الملك، لاحظت أن كل ما حولى بيوت متشابهة، ليس فيها زخرف ولا زينة، بل ليس فيها نوافذ ولا أبواب ولا أستار. فسألت كبيرهم عن السر فى ذلك فقال: سبحان الله، الزخارف والزينة ترف يتمايز به الأفراد، وليس فينا ما يحب أن يمتاز عن سواه فى ملبس أو مسكن. وأما الأبواب والنوافذ والأستار فلا نعرفها ما دمنا لا نعرف اللصوص. سبحان الله.

فلتكن لرد الأبصار عمن فى داخل البيوت.

سبحان الله، ولماذا ينظر أحدنا إلى ما فى داخل بيت غيره؟

إننا نتخذ البيت وقاية من الريح والمطر ليس غير. سبحان الله.

عندكم ريح ومطر إذن؟

سبحان الله، أتحسبنا لا نعيش فى الأرض؟ سبحان الله.

ويبدو أن الحديث عن الريح والمطر ذكر واحدا منهم بالجو- وكان باردا- فقد قال لكبيرهم:

"سبحان الله، ألا تحس بأن الجو حار؟ سبحان الله."

وردد الآخرون: "سبحان الله، ما اشد حرارة الجو... سبحان الله."

وعجبت يا سادة يا كرام من اتفاقهم على أن الجو حار، مع أننى أرتجف من البرد، وقلت فى نفسى، لعل جو بلادهم يختلف عن جو بلادنا، وما أحسبه بردا هو حر بالنسبة إليهم. وأخذت أفكر فى قلق: كيف يكون الجو البارد فى بلادهم إذن. وهل سوف أتمكن من تحمله؟ فقلت لكبيرهم، وهو لا يزال يحملنى بين أصابعه:

"عجيب حقا أن تحسوا بأن الجو حار مع أننى أشعر ببرد شديد".

فقال كبيرهم "سبحان الله، تشعر بالبرد؟ سبحان الله".

"نعم، وبرد قارص أيضا".

"سبحان الله، إذن فالجو بارد، سبحان الله".

فقلت فى دهشة: "ولكنكم قلتم منذ لحظة أنه شديد الحرارة!"

فقال كبيرهم: "سبحان الله، قال واحد منا إنه حار، فهو إذن حار، وقلت أنت إنه بارد، فهو إذن بارد، نحن لا نخالف أحداً فيما يقول، سبحان الله."

"ما معنى هذا؟ أليس لأحدكم رأى خاص؟"

"سبحان الله، ما معنى رأى؟ سبحان الله."

لا - قلتها فى نفسى يا سادة يا كرام- كل شيء يمكننى أن أفسره إلا الرأى، فهو بديهية تعرف بالسليقة، ومن لا يعرفها فلن يفهمها ولو فسرتها له فى ألف سنة. وعاد كبيرهم يسأل:

"سبحان الله، ما هو الرأى؟ سبحان الله."

فقلت لأضع حدا لتساؤله الذى أثرته:

"لا شىء، هو نوع من الفساد لا تعرفونه."

"سبحان الله، فساد؟ وما معنى فساد؟ سبحان الله".

فصمت يا سادة يا كرام، وبدأت أسأل نفسى: أتراك يا سندباد ستنعم حقا بالحياة مع هؤلاء العماليق؟ إن نصف ما تعرفه لا يعرفونه، ونصف ما يعرفونه لا يمتعك أن تعرفه، ولكننى لم أمض كثيراً مع هذا التساؤل، فحسبى أن يتيحوا لى حياة هادئة بلا أخطار ولا متاعب.

ولما وصلنا إلى قصر الملك لم أدهش عندما رأيته بيتا لا يختلف فى شىء عن بيوت المدينة، وليس له أبواب ولا حراس. ألم يقل لى كبيرهم إن أحدا منهم -حتى ولو كان الملك- لا يجب أن يتميز عن الآخرين فى ملبس أو مسكن؟ وأنهم لا يعرفون اللصوص ولا السرقة؟ واستقبلنى الملك فى ترحيب، وكان لا يتميز عنهم إلا أنه أضخمهم جسداً وأقبحهم وجها، وإن كان صوته أحلى من أصواتهم. وأخذ يسمع منى اخبار الناس فى بغداد وهو لا يفتأ يردد:

"سبحان الله، هذا الشعب الذى اسمه البشر شعب عجيب حقا، سبحان الله"، وعندما سمع قصتى مع تجار بغداد قال:

"سبحان الله، إذن أنتم تشتغلون وتتخاصمون وتتقاضون، ولكن لماذا؟ سبحان الله".

فشرحت له يا سادة يا كرام كيف إننا – معشر البشر– لا بد أن نعمل حتى لا نموت جوعا، وإن حرصنا على أن لا نموت جعلنا نعمل ونختزن ثمار عملنا اتقاء لأحداث الزمان وتقلباته، وإن الأمر تطور حتى أصبح الذهب يختزن حبا فى الذهب نفسه. وقد أبدى الملك والحاضرون جميعًا عجبهم من هذا، وأشار الملك إلى الأرض قائلا:

"سبحان الله، نحن لا نعمل، ومع ذلك فالذهب كما ترى يغطى وجه الأرض عندنا، سبحان الله".

ونظرت حيث أشار، فحدقت ثم أطلت التحديق، كانت أرض المدينة كلها مغطاة بالذهب الخالص، وقد اختلط بالتراب فانطمس بريقه إلا عن الأعين الفاحصة. وأخذت اعجب بدورى من أين لهم كل هذا الذهب؟ وكيف يتركونه فى التراب هكذا؟ وعندما لاحظ الملك عجبى قال:

"سبحان الله، وماذا نفعل بالذهب؟ اننا لا نجوع أبدا، سبحان الله".

وظننت أنهم من جنس لا يأكل ولا يشرب، وبدأت أشعر بالخوف على نفسى، فأنا - رغم اطمئنانى إلى الحياة بينهم- لن أستطيع أن اقضى أيامى دون طعام أو شراب. وجعلتنى الإشارة إلى الجوع أتذكر أننى لم أذق طعاما منذ صباح الأمس، فأحسست بقرص الجوع فى بطنى، ومن ثم قلت للملك: "انا لا أستطيع أن أعيش مثلكم دون طعام أو شراب، فأنا بشر ولا بد أن آكل وأشرب".

فقال الملك: "سبحان الله، ومن قال إننا لا نأكل ولا نشرب؟ نحن أيضا لا نستطيع أن نعيش دون طعام. سبحان الله".

"هل تأذن إذن باحضار بعض الطعام لى؟"

فقال الملك: سبحان الله، لماذا لم تقل أنك جائع؟ سبحان الله.

"سبحان الله، هذا ابنى، وسيعجبك لحمه الطرى. سبحان الله".

ثم لوى رقبة ابنه فنزعها عن جسده وأخذ يفسخ أعضاءه، وأنا أصيح فى فزع: "ماذا تفعل أيها الملك؟ بربك ماذا تفعل؟"

فقال فى مرح وهو يضع أمامى شريحة من فخذ ابنه:

"سبحان الله، أنا واثق بان لحمه سيعجبك، سبحان الله".

ثم أخذ يمزق بقية جسد ابنه ويلقى بشرائح لحمه إلى الجالسين الذين شرعوا يلوكونه فى تلذذ واطمئنان.

ولم أصدق عينى يا سادة يا كرام، وخيل إلى أننى فى كابوس ثقيل... كل ما مر بى منذ أن ألقى بى فى الجب كابوس مفزع، فاغمضت عينى داعيا الله أن يوقظنى منه ولو فى الجب الرهيب. كنت أفضل أن أصحو فأجد نفسى لا أزال فى الجب مع الرمم والجيف والظلام والخوف على أن يكون هروبى إلى شعب الدناسير حقيقة. ولكننى لم أصح، فأنا غير نائم، وانا لا أحلم، وهؤلاء الذين يأكلون لحم ابن ملكهم واقع حى ماثل أمامى.

ولاحظ الملك والحاضرون أننى لا آكل، فنظروا إلى متعجبين، وقال الملك:

"سبحان الله، لماذا لا تأكل؟ سبحان الله".

وأعجزنى التقزز والرعب عن الكلام، فصمت. وأساء أحد الحاضرين – وكان كهلا – فهم صمتى فقال وهو يتقدم نحو الملك:

"سبحان الله، لعل السندباد لا يسيغ لحم الصغار، فليتذوقنى أنا... ربما أعجبته، سبحان الله".

ووضع رأسه بين يدى الملك، فلوى عنقه وشرع يفسخ أعضاءه. وعندئذ لم أملك إلا أن أصرخ

فنظر الجميع إلى فى دهشة شديدة، وقال الملك:

"سبحان الله، وماذا تريدنا أن نأكل؟ سبحان الله".

ولا اعرف ماذا فعلوا بعد ذلك، فقد فقدت وعيى من الرعب.

وعندما أفقت وجدت نفسى وحدى على فراش من حجر، وكان الظلام يغطى كل شيئ فى المدينة، والصمت يسودها فأدركت أن العماليق ناموا، فتسللت من الفراش ثم من البيت الذى لا أبواب له، وأخذت أجرى فى طرقات المدينة عائدا إلى فوهة الجب.

أتراني نجوت من شعب الدناسير حقا؟ وماذا حدث لي بعد أن خرجت من مدينتهم؟ هذا ما سأحكيه لكم في رحلتي التالية.

وجوه السندباد

خليل حاوى

كان اليقين بأن جمال المرأة ظل لجمال علوى، وسلم يقود إلى ذلك الجمال، محور الوجود والشعلة الساكنة، وكان ذلك من قبل Dante إلى Rossetti وما بعده بقليل.

قال Hopkins لجمال تموت نضارته:

"عد أيها الجمال، عد إلى الله، ذات الجمال وواهبه". أما Yeats ذلك الشاعر غير المؤمن، فوجد سرمدية الجمال فى مرصعات الفن فى بيزنطة، جمال ثابت، ثبات الله، فى الذهب المتوهج.. لقد تنكر شاعر الدم الحال لإله الدم الحار أيام عجزه وانفراط أعصابه.

بماذا يعزى اليوم واحدنا امرأة جار العمر على رخامها النضر؟ بماذا يتعزى هو نفسه من حيوية أعصابه.. بماذا، بماذا؟ انحطمت الماهيات وتمزق المحور وراحت الأشياء، بعد نظامها الدائرى، فى دوامة مجنونة. والفن: مدرسة تنفض مدرسة، والخيال: ملاذ الضعفاء يدفنون رعبهم فى سرابه العقيم.

لعله لم يبق لنا غير قطرة الدم المتحدرة من جيل لجيل، لعلها وحدها المحور الذى يدور حوله الزمن.

لعلها وحدها لا يتغلب عليها الزمن المتغلب على الرخام والذهب. وبعد، فالقصيدة تحاول أن تعبر عن هذه التجربة بتجسيد حالاتها المتنوعة المتصارعة، فى جوهر ما يحتمه التجسيد من نفى لكل تمهيد أو حكم أو تقرير.

١-وجهان

لم ترَ الغربةَ فى وجهى،
ولى رسمٌ بعينيها طرىٌّ ما تغَّرْ
آمِنٌ فى مطرحٍ لا يعتريهْ
ما اعترى وجهى الذى جارَت عليهِ
دمغةُ العمرِ السفيهْ
كيفَ ربِّى - لا ترى
ما زوَّرَ العمرُ وحفَرْ
كيف مرَّ العمرُ من بعدى، وما مرَّ،
فظلتْ طفلَةَ الأمسِ وأصغَرْ
تغزلُ الرسمَ على وجهى،
وتحكى ما حكتهُ لى مِرارْ
عن صبىٍّ غصَّ بالدمعَة
فى مقهى المطارْ:
"غبتَ عنّى والثوانى مرضَتْ،
ماتَتْ على قلبى، فما دار النهارْ،
.. ليلُنا فى الأرْزِ من دَهر تراهُ
أمْ تراهُ البارحهْ؟

.. صدرُكَ الطيِّبُ
نفسُ الدفءِ والعنفِ، ونفسُ الرائحهْ،
وجهُكَ الأسمرُ..."
-أدرى أن لى وجهًا طريًّا
أسمراً لا يعتريهْ
ما اعترى وجهى الذى جارَتْ عليهِ
دمغةُ العُمر السَّفيهْ
وجهىَ المنسوجُ من شتّى الوُجوهْ
وجهُ مَن راحَ يتيهْ:

٢-سجين فى قطار

مُرَّةٌ ليلتُهُ الأولى
ومُرٌّ يومُهُ الأولُ فى أرضٍ غريبهْ
مُرَّةٌ كانتْ لياليهِ الرّتيبَهْ،
طالما عضَّ على الجوعِ،
على الشهوةِ حرّى
وانطوى يعلِكُ ذِكرى
يمسحُ الغبْرةَ عن أمتعةٍ ملءَ الحقيبهْ.
حجرٌ تحملُهُ الدوّامَةُ الحرّى،

سجينٌ فى قطارْ
ما درى ما نكهةُ الشمسِ،
وما طيبُ الغبارْ
ورشاشُ الملحِ فى ريحِ البحارْ.

* * *

مِن أسابيعَ وفى غرفتِهِ
تلكَ الكئيبَهْ
تأكُلُ الغبرةُ أشياءَ الحقيبَهْ
تأكُلُ الوجهَ الذى خلَّفَهُ
لمّا تعرَّى
ومضى وجهًا طريًّا
ما لهُ أمسٌ وذكرى.

٣- مع الفجر

مَنْ تُرى يحتلُّ ذاكَ الفندقَ الريفىَّ،
عرسُ الجنِّ فيه.. مُحرَقَهْ!
لَهَبُ الرقصِ، ورقصٌ فى اللهَبْ،
والتَّعبْ؟
مَنْ تُرى يتعبُ مِنْ

لين الزنود المحرقه؟
منْ ترى يرتاح في حُمّى السرير؟
صاحَ: "هذا الكأسُ لي
منْ أهرقه؟"
ضحكتْ: "ثوبي الدمشقيُّ الحرير
لستُ أدري، لم أسلْ من مزّقه"

* * *

أتقنَ الدوخةَ منْ خصرٍ لخصرِ،
عادَ من عُرسِ الغجرْ
دمعةٌ في وجهه
في دمه طعمُ الشررْ،
عمرُهُ ثانيةٌ عبرَ الثواني
يتلقّاها، وينسى ما عبرْ،
ما لهُ ذاكرةٌ تحصي الصورْ،
عمرهُ عمرُ الغجرْ
ولهُ وجهُ الغجرْ
ودهُ من تبصُقُهُ الدوامةُ الحرّى
فيرسو في الموانى ومحطّاتُ القطارْ

لِبَنات "البارِ" ما في جيبِهِ،

.. ضحكةٌ.. حشرجةٌ خلفَ الستارْ،

وجهُ مَنْ يتعبُ من نارٍ

فيرتاحُ لِنارْ.

٤ – بعد الحُمّى

وجهُ مَن يصحو من الحُمّى:

فراغٌ، شاشَةٌ ترتجُّ،

عَينٌ مُطفأهْ،

وصريرُ المدفَأهْ.

٥ – جنة الضجر

وجهُ ذاكَ الطالب القاسي

على أعصابِ عينٍ مُتعَبهْ

في زوايا مُتحَفٍ، في مكتَبهْ

وجهُهُ يعرَقُ مصلوبًا

على سفرٍ عَتيقْ

وعلى صمتِ الصُّورْ،

ووجوهٍ من حجرْ ،

ثمَّ يرتاحُ إلى الصمت العريقْ

حيث لا عمرٌ

يبوخُ اللونُ فيه ، والبريقْ.

* * *

ضجَرٌ في دمهِ ،

في عينهِ الصمتُ الذي حجَّرهُ طولُ

(الضَّجَرْ)

وجهُهُ مِن حجَرٍ

بينَ وجوهٍ مِن حَجَرْ

٦ - بطاقات مزورة، وأقنعة

لو دعاهُ عابرٌ للبيتِ ،

للدفءِ، لكأسٍ مُترَعَهْ ،

سوفَ يحكي ما حكى المذياعُ ،

يحكي: "سُرعَةُ الصاروخ، تسعيرُ

(الرّيالْ) ،

جوُّنا المشحونُ بالإشعاع

والموتى بحُمّى الخوفِ.. " لا شُؤمٌ

مُحالْ،

"طيِّبٌ جوُّ العِيالْ"

إبتذالْ،

لو دعاهُ عابرٌ للبيتِ

لن يمضي معَهْ

لو دعتهُ إمرأهْ،

رُبّما طابَتْ لها الخمرُ

وطاب الشِّعرُ.. نِعمَ التوطئهْ.

"ما بِنا، لا ما بِنا من حاجةٍ

للضوءِ.. أو للمدفأهْ.."

* * *

ما لها فرّتْ وغابتْ

حلوةٌ كانت، وكانت طيِّعَهْ!

* * *

عتمةُ الشارع،

والذوءُ الذى يجلو فراغَ الأقنعهْ،

وقناعٌ مسَّهُ، حدّق فيه،

لو دعاهُ؟ آه لنْ يمضي معَهْ.

٧ - في عتمة الرحم

خفّفوا الوطءَ

على أعصابِنا يا عابرينْ

نحن ما مُتنا، تعِبنا

من ضبابٍ وسِخٍ، مهترئ الوجهِ،

(مُداجى)

يتمطّى أفعُوانًا، أخطبوطًا،

وأحاجى،

رحمُ الأرض ولا الجوُّ اللعينْ

خفّفوا الوطءَ

على أعصابِنا يا عابرين

نحنُ في عتمةِ قبرٍ مطمئنٌ

تمسخُ الحُمّى، ونصحو، ونغفو

نتخفّى.

ونُخفِّي العُمرَ من دربِ السنينْ
خفِّفوا الوطءَ
على أعصابِنا يا عابرينْ.

٨ - الوجهان

بينما أمسَحُ عن وجهي تُرابَ القَبوِ،
(ذكراهُ)،
تلَفَّتُ، انحنَيتْ
فوقَ عينيها، رأيْتْ
وجهَ طفلٍ
غصَّ بالدمعةِ في مقهى المَطارْ،
وهي تحكي ما حكَتْهُ لي مِرارْ،
وكأنَّ العُمرَ ما فاتَ على زهوِ
(الصبايا)
وحِكاياتِ الصِّغارْ.

٩ - الوجه السرمدي

عشتِ في حَنوَةِ بيتٍ، ما وقاكِ
أنّهُ بيتٌ على الصَّخرِ تَعمَّرْ،

إنَّ خلفَ البابِ، في صمتِ الزوايا
يحفرُ الموجُ، وتدوي الهمهمَهْ
إنَّ في وجهكِ آثارًا
من الموج، وما مَحّى، وحفَرْ،
وأنا عُدتُ من التيار وجهًا
ضاعَ في الحمّى، وفي الموج تكسَّرْ،
بعضُنا ماتَ، ادفنيه، ولماذا
نعجِنُ الوهمَ ونطلي الجُمجُمَهْ؟

* * *

أسندي الأنقاضَ بالأنقاضِ
شُديها.. على صدري اطمئنّي
سوفَ تخضرُّ،
غدًا تخضرُّ في أعضاءِ طفلٍ
عمرُهُ منكِ ومنّي
دمُنا في دمهِ يسترجعُ
الخِصبَ المُغنّي،
حُلْمُهُ ذكرى لَنا،
رجعٌ لِما كُنّا وكانْ..

ويمرُّ العمرُ مهزومًا

ويَعْوي عندَ رجلَيْهِ ورجلَينا

(الزمان).

كمبريدج (الآداب سنة ١٩٥٨ العدد ١ ص: ٦٢،٦٣)

المؤلف فى سطور :

محمد شاهين :

أستاذ الأدب الإنجليزى والأدب المقارن بالجامعة الأردنية من كتبه بالإنجليزية التى نشرتها دار النشر ماكميلان – لندن : "الدوائى مردث" .

"القصة العربية القصيرة" (ط. أولى ١٩٨٩ ، ط . ثانية) .

"فورستر وسياسة الاستعمار" .

"إليوت فى العربية" (مطبعة جامعة مين – أمريكا) .

"باوند فى العربية" (مطبعة جامعة مين – أمريكا) .

قام بنشر العديد من الأبحاث بالإنجليزية والعربية فى مجلات عالمية من كتبه بالعربية :

إداورد سعيد : رواية للأجيال .

إداورد سعيد : مقالات وحوارات .

تأثير إليوت فى العربية : السياب – صلاح عبد الصبور – محمود درويش .

الأسطورة فى الأدب .

آفاق الزاوية .

المترجم فى سطور:

علاء الدين أبو زينة:

كاتب أردنى

التصحيح اللغوى : **أيمـن صـــــابـر**

الإشــراف الفنى : **حـــسن كـــامـل**

كتاب "القصة العربية القصيرة" مختارات فريدة لنصوص عربية قصيرة. والكثير من القصص القصيرة التى تم جمعها فى هذا الكتاب جاءت هنا مقرونة بمجموعة من المقالات النقدية والتعليقات التى تتناول سماتها وأساليب كتّابها، مؤشرة على المغزى الثقافى والسياسى العميق لهذه الأعمال. ويناقش شاهين قضية الرقابة وتأثيرها على الكتّاب المعنيين، ملقياً الضوء على الطرائق التى استخدمت فيها الحكاية التراثية والمجازات للتحايل على الرقيب. وقد تم اختيار القصص بعناية. ويقدم كتاب "القصة العربية القصيرة" مقدّمة قيمة وإطلالة على هذا الشكل الكلاسيكي من الحكي في التراث العربي.

هذا الكتاب يلقى ضوءاً مختلفاً على شكل القصة القصيرة في الأدب العربي، ونأمل أن يكون مفيداً للقارئ العربي بعد الفائدة التي قدمها للقارئ الإنجليزي.

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح